

COORDONATOR: Claudia CIOBANU

Mihaela APETROAIEI

Const. C. BOSTAN

Raluca Miruna BOSTAN

Lăcrămioara SMÂNTÂNĂ

Monica IOSUB

Simona MANU

Serinella MARIAN

TEXTUL LITERAR

PROBA ORALĂ ȘI ESEURI

BACALAUREAT 2006



COORDONATOR: drd. Claudia CIOBANU

Mihaela APETROAIEI

Const. C. BOSTAN

dr. Raluca Miruna BOSTAN

dr. Monica IOSUB

drd. Simona MANU

dr. Serinella MARIAN

Lăcrămioara SMÂNTÂNĂ

BACALAUREAT 2006

TEXTUL LITERAR. PROBA ORALĂ ȘI ESEURI

Olenic Corina

COORDONATOR: drd. Claudia CIOBANU

Mihaela APETROAIEI

dr. Monica IOSUB

Const. C. BOSTAN

drd. Simona MANU

dr. Raluca Miruna BOSTAN

dr. Serinella MARIAN

Lăcrămioara SMÂNTÂNĂ

BACALAUREAT 2006

TEXTUL LITERAR. PROBA ORALĂ ȘI ESEURI

DramArt XXI

Iași 2005

ARGUMENT

Bacalaureatul implică, pentru disciplina limba și literatura română, o dublă preocupare a candidaților, implicit, a profesorilor care îi pregătesc pentru această probă: însușirea conceptelor operaționale și a manierei specifice de exprimare în condițiile unui examen oral și asimilarea modalităților specifice de argumentare în scopul redactării unui text scris. În această idee, autorii interpretărilor de față și-au propus sondarea textului epic și a celui dramatic de la un nivel mediu, urmărind deopotrivă explicarea fenomenului literar pe înțelesul candidatului la bacalaureat, ca și furnizarea unei surse de documentare pentru cadrul didactic preocupat de pregătirea elevilor. Fără pretenția de a trata exhaustiv subiectele pentru cele două probe, analizele propuse sunt o variantă interpretativă, o soluție posibilă în condițiile în care opera este deschisă nenumăratelor lecturi iar elevul are timpul limitat în pregătirea sa pentru examenul de bacalaureat.

În mod firesc, o lucrare colectivă implică diversitate în unitatea impusă de curriculum pentru bacalaureat, dar în chip evident, fiecare dintre autori a fost preocupat de selectarea informației convingătoare, de explicarea conceptelor într-o manieră accesibilă și științifică totodată, de claritatea abordării și bogăția materialului. Amprenta personală a autorilor tinde să se estompeze, cu scopul clar de a ajuta elevii și profesorii în demersul lor.

Volumul de față este cel dintâi din seria destinată pregătirii în vederea examenului de bacalaureat - proba scrisă și proba orală - și conține referințe privind textele narrative și cele dramatice. În curând vom reveni cu un volum referitor la textele lirice și la ideologiile literare. Până atunci, spor la învățat!

Autorii.

SUBIECTE DE LA PROBA ORALĂ

Prezintă relația dintre instanțele comunicării narative (autor, personaje, narator, cititor) într-un roman modern studiat.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,
de Camil Petrescu

Problematica instanțelor textului narativ are ca model structurant cunoscuta schemă a actului de comunicare aparținând lui Roman Jakobson:

	CONTEXT	
emitter	MESAJ	receptor
	CANAL	
	COD	

Din această perspectivă, textul narativ se caracterizează printr-o interacțiune dinamică între instanțe diferite (J. Lintvelt)

- ♣ Instanțe concrete: autor concret- cititor concret
- ♣ Instanțe abstracte: autor abstract- cititor abstract
- ♣ Instanțe fictive: narator- naratar

Autorul concret, creatorul real al operei literare, adresează, ca emițător, un mesaj literar cititorului concret, care funcționează ca destinatar/ receptor. Autorul concret și cititorul concret sunt persoane atestabile istoric și biografic, ce nu aparțin operei literare, universului ei ficțional. În timp ce autorul concret constituie o personalitate fixă în epoca istorică a creației sale literare, cititorii săi, ca receptori, variază în cursul istoriei, ceea ce poate antrena receptări diferite ale aceluiași opere literare. Între autor și cititor există o relație implicită. Pentru a descifra mesajul literar, cititorul va trebui să dispună de codul estetic, moral, social al autorului. Cu toate acestea, el nu e obligat să-l împărtășească în întregime.

Prin formula sa epică, romanul modern antrenează într-o manieră specifică instanțele narative. Pentru *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, autorul concret, Camil Petrescu, este instanța narativă căreia îi atribuim textul, purtând attributele corespunzătoare acestei ipostaze: figură istorică determinată (1894-1957), care autorizează și garantează opera literară (în sensul creării acesteia, al asumării „paternității”). Sistemul de valori al autorului, convingerile sale, au fost promovate în articolele teoretice în care militează pentru autenticitate, stil anticalofil, raportarea la curentele filosofice ale vremii și cultivarea unei literaturi citadine, cu eroi care presupun „zbucium interior, lealitate, convingere profundă...” Pentru cititorul contemporan autorului, receptarea romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* a reprezentat o experiență inedită, întrucât formula epică pentru care a optat scriitorul era nouă în spațiul literar românesc în 1930, când apărea textul. Pentru cititorul actual, de la începutul mileniului al treilea, actul lecturii depinde de preferințe, gust estetic, orizont cultural.

În procesul creativ, autorul concret produce o proiecție literară despre sine, adică un al doilea eu, un autor abstract. Acesta este producătorul lumii românești pe care o transmite destinatarului său/ receptor, cititorul abstract. Pentru romanul modern *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* autorul abstract este o instanță pe care autorul concret o desemnează a construi un univers ficțional, cu legi proprii. Acesta creează o lume mondenă a Bucureștiului interbelic, însuflețește eroi cu personalități interesante-oameni politici, ofițeri, avocați, doamne din înalta societate. Distincția autor concret- autor abstract ține de receptarea modernă a textului literar și evidențiază raportul personalitate istorică- opțiune în structurarea lumii ficționale. În legătură cu procesul de creație a romanului, autorul sublinia: „În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, tot volumul II e jurnalul meu de război, fidel până la cele mai mici amănunte, împrumutat eroului. Volumul întâi e însă ficțiune cu date materiale împrumutate realității, dar polarizate altfel.”

Autorul abstract intră în rezonanță cu cititorul abstract, imagine ideală, căreia scriitorul îi dedică mental, în intenția sa

estetică, opera literară. Cititorul abstract înțelege totul, ghicește intențiile, vibrează sensibil la cele mai fine sugestii ale autorului.

Desemnând instanța fictivă care narează, naratorul este o proiecție destinată să reprezinte și să controleze universul narativ, putând să citeze și discursul celorlalte personaje. În romanul modern *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* naratorul este Ștefan Gheorghidiu, elementul de particularitate fiind dubla sa ipostază, de narator și personaj. Acest tip de instanță narativă se încadrează într-o categorie distinctă- narator intradiegetic (W. Booth), în sensul că naratorul este implicat în diegeză, este personaj. Astfel, narațiunea este la persoana întâi: „În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat, luam parte, cu un regiment de infanterie din capitală, la fortificarea văii Prahovei...”

Personajul este elementul structural, axa primordială a formelor epice, purtător de viziune, instanță a discursului narativ. Personajul narator își asumă, pe lângă funcțiile sale de bază- de acțiune și de interpretare, pe cea opțională de reprezentare, ca subiect al actului narativ. Ștefan Gheorghidiu narează evenimente la care a participat, din vremea primului război mondial, evocă scene de luptă sau suferințe cauzate de infidelitatea soției. Narațiunea este homodiegetică, un câștig în sensul autenticității pentru care milita Camil Petrescu: „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Asta-i singura realitate pe care o pot povesti (...) Din mine însumi eu nu pot ieși. (...) Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.” (*Noua structură și opera lui Marcel Proust*). În acest sens, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* „este unul dintre primele noastre romane scrise în acest registru al mărturisirii directe de sine”. (Gabriel Dimisianu)

Datorită identității narator- personaj discursul narativ redă experiențe interioare în care accentul cade pe evenimentele reflectate în conștiință. Ștefan Gheorghidiu notează împrejurările în care, student fiind, se îndrăgostește de o colegă admirată de toată lumea datorită frumuseții ei, pentru ca, după căsătorie să sufere cumplit din pricina bănuielilor că este înșelat. Când războiul ia locul iubirii naratorul evocă frica, deruta, frigul, mizeria îndurate pe front.

Perspectiva narativă se individualizează prin faptul că cititorul are acces la informațiile despre evenimente și participanții la ele doar prin intermediul naratorului- personaj; de aceea cititorul nu poate spune decât prin raportare la propriile valori morale dacă Ela este sau nu vinovată, dacă Ștefan este patologic gelos, sau doar sensibil și orgolios. În text toate argumentele sunt de partea personajului narator, perspectiva asupra faptelor este subiectivă.

Există în roman un fragment în care naratorul se întoarce spre sine la prezent, consemnează chiar faptul că notează senzații, trăiri: „Astăzi, când le scriu pe hârtie (întâmplările n. n.), îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc nu are importanță decât pentru mine...”. Trecerea de la trecutul narațiunii la prezent inversează rolurile dominate în text ale celor două instanțe: în cea mai mare parte a textului Ștefan Gheorghidiu este personaj narator, faptele, atitudinile sale primează, pentru ca, în acest fragment să reflecteze asupra selecției pe care o face, asupra notațiilor sale, în calitate de narator- personaj.

Teoria modernă a lecturii tinde să evidențieze în mod special rolul cititorului în ansamblul comunicării estetice prin text narativ literar. Se subliniază astfel că doar cititorul animă și recrează opera prin lectură- „în text numai cititorul vorbește”. (Barthes) Este, de fapt, efectul exageratei prestanțe a autorului care a dominat o mare perioadă lectura, astfel că s-a simțit nevoia decretării „morții autorului”. Păstrând linia moderată, este benefică unei receptări adecvate a romanului cunoașterea și observarea tuturor instanțelor narrative. (C. C.)

Prezintă perspectiva narativă într-o operă literară studiată prin referire la unul din următoarele concepte operaționale: narator omniscient, personaj- narator sau narator „martor”.

Baltagul, de Mihail Sadoveanu

Perspectiva narativă reprezintă raportul dintre subiectul perceptor (cine vede) și personaj. Numită și punct de vedere,

perspectiva narativă constituie un reper important în aprecierea tehnicii unui text epic. Una dintre tipologiile clasice privind perspectiva narativă (Jean Pouillon) identifică trei tipuri:

- viziunea „din spate” (dindărăt)- naratorul știe mai mult decât personajul;
- viziunea „împreună cu”- între narator și personaj există egalitate;
- viziunea „din afară”- naratorul știe mai puțin decât oricare din personaje.

Naratorul omiscient este instanța narativă investită cu funcție de reprezentare și control (regie) caracterizată prin pătrunderea nelimitată în universul interior al personajelor și prin stăpânirea deplină a datelor universului ficțional. Cu alte cuvinte, intermediarul din relația autor- cititor, cel care povestește, are un atribut despre care s-a spus că ar fi un semn de infatuare: este atotștiutor. Pentru naratorul omiscient nu există secrete în legătură cu acțiunile, gândurile, intențiile, aspirațiile personajului.

În mod firesc, naratorul nu se confundă cu autorul, este o figură autonomă, creată de cel care scrie, ca și personajele romanului. În romanul *Baltagul* de Mihail Sadoveanu naratorul omiscient deține controlul absolut al lumii povestite. Acest aspect este evidențiat de criticul literar Nicolae Manolescu în studiul *O femeie în țara bărbaților din Arca lui Noe (Eseu despre romanul românesc)*. Se subliniază realismul clasicizant al romanului, remarcabila preocupare pentru arta narativă: „La Sadoveanu, cineva povestește: rezumă, scurtează, avertizează. După ce ne pune în temă (...) în exact două fraze, ne informează la fel de direct asupra vieții muntenilor și asupra firii lui Lipan, ca să înțelegem frământarea Vitoriei. O dată efectuat acest tur de orizont, iată-ne în prezent. Aceeași voce fermă care, până aici își luase sarcina de a ne ține la curent cu cele petrecute, ne informează acum despre evenimentele acelei zile de sfârșit de toamnă în gospodăria Lipanilor.”

Omnisciența narativă are, în cazul romanului *Baltagul* meritul și avantajul totodată de a controla, de a supraveghea acțiunea. Este un proces identic celui prin care părintele Daniil Milieș alcătuiește scrisoarea după spusele Vitoriei. Naratorul are același rol-alcătuiește romanul „după viață”. Deținător al puterii depline în

relație cu timpul și cu spațiul narativ, naratorul face întoarceri în trecut (analepse- G. Genette) spre a evoca istoricul familiei Lipan- „Din șapte prunci cu cât îi binecuvântase Dumnezeu, le rămăseseră doi...”. În același context, explică numele alese pentru cei doi copii și amintește de împrejurările în care Nechifor Lipan a fost salvat printr-un ritual, în vremea copilăriei, schimbându-i-se și numele. Prin puterea deplină pe care o deține, naratorul poate opta, spre o eficiență epică maximă, la elipse temporale- astfel, de la momentul serii de toamnă în care Vitoria a trecut pe la preot și pe la baba Maranda (în finalul capitolului al patrulea), capitolul al cincilea se deschide cu un reper temporal care ignoră o perioadă de aproape o lună: „Cătră sărbătorile de iarnă, Gheorghiță veni de la apa Jijiei...”.

✕ Pătrunzând în mintea personajelor, naratorul omiscient selectează preocupările majore ale acestora, surprinde frământările Vitoriei și nedumerirea lui Gheorghiță prin procedee diferite. Când femeia înțelege că nu-l poate trimite pe băiat singur în căutarea tatălui, nu abandonează gândul unei plecări: „Totuși va găsi un mijloc ca mintea ei să ajute și brațul lui să lucreze” notează naratorul printr-un scurt fragment în stil indirect liber. Urmează un nou procedeu de comprimare a timpului narativ, un rezumat: „Timpul stătu. Îl însemna totuși cu vinerile negre, în care se purta de colo până colo fără hrană, fără apă, fără cuvânt, cu broboada cernită peste gură. Sărbătorile și petrecerile solstițiului de iarnă i-au fost pentru întâia oară străine și depărtate”. După doar o pagină, naratorul știe ce gândește Gheorghiță și îi reproduce neliniștea prin monolog interior: „*Mama asta trebuie să fie fărâncătoare; cunoaște gândul omului... cugetă cu mare uimire...*”

Sarcina obligatorie constitutivă a naratorului este aceea de a-și asuma funcția narativă (J. Lintvelt). Acestă funcție se combină întotdeauna cu funcția de control sau cu funcția de regie, căci naratorul controlează structura textuală în acest sens, fiind capabil să citeze discursul personajelor în interiorul propriului său discurs prin verbele zicerii sau le poate semnală intonația. Există în *Baltagul* fragmente în care naratorul evidențiază starea naturii în rezonanță cu cea a oamenilor și conturează un anume profil comportamental specific muntenilor. Un fragment copleșitor este cel al găsirii

câinelui, la sfârșitul capitolului al XII-lea: „Vitoria își trecu bețișorul în stânga și întinse spre el mâna dreaptă. – Lupu! strigase c-un glas pe care abia îl auzi domnul Toma. Totuși strigase din toate puterile ei lăuntrice. Cunoscând-o, câinele lui Lipan veni la dânsa și i se așternu la picioare. Scheună încet, plângând; înălță botul și linse mâna care îl mângâia. Femeia avea în ea o sfârșeală bolnavă și-n același timp o bucurie, găsind în animal o parte din ființa celui prăpădit.” Naratorul sadovenian știe să deschidă un întreg univers interior uman, să sugereze stări, să evidențieze raportul personajului cu lumea. Este semnificativ în acest sens finalul romanului, unde sunt notate deopotrivă gândurile lui Bogza, replicile Vitoriei și ale criminalului, succesiunea rapidă a gesturilor lui Gheorghită, totul într-o scenă plină de viață, cu accente grave: „Împuns de alt țipăt al femeii, feciorul mortului simți în el crescând o putere mai mare și mai dreaptă decât a ucigașului. Primi pe Bogza în umăr. Îl dădu îndărăt. Apoi îl lovi scurt, cu muchea baltagului, în frunte. Calistrat Bogza șovăi. Câinele se năpusti la beregată mestecând mormăiri sălbatice cu sânge.”

Roman tradițional, mitic, *Baltagul* deține un loc privilegiat în opera sadoveniană; prin formula epică de factură clasică, prin opțiunea pentru omnisciența narativă se structurează un univers asupra căruia guvernează legi vechi și sigure, asemeni celor din spațiul muntenilor. (C. C.)

Ilustrează conceptul operațional *narator* (personaj-narator sau narator-martor) folosind ca suport un text narativ studiat.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,
de Camil Petrescu

Naratorul este o instanță tipică textului epic, a cărei funcție esențială este aceea de a povesti întâmplările prin care trec protagoniștii acțiunii. „Ființă de hârtie” ca și personajul, după cum afirma Barthes, „naratorul nu este niciodată autorul” delimitează strict teoreticienii literari (W. Kayser). Entitate fictivă într-o creație

epică, naratorul este identificabil în discursul narativ prin mărcile lexico-gramaticale, verbale și pronominale. Plecând de la relația narator-personaj, specialiștii (W.C. Booth) în teoria literară au stabilit două tipuri fundamentale de narator: *naratorul extradiegetic*, neimplicat în diegeză, relatând evenimentele la persoana a III-a, și *naratorul intradiegetic*, cel implicat ca personaj în acțiune, în consecință, povestind întâmplările la persoana I. În condițiile în care relatarea evenimentială se realizează la persoana I, dar povestitorul este doar martor sau ascultător, naratorul este calificat drept *homodiegetic*. Atributele naratorului nu sunt stricte, mai ales în cazul narațiunii intradiegetice rolul naratorului de personaj-actant alternând cu acela de martor (deci viziune homodiegetică), situație întâlnită și în romanul, scris de Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*.

Scriitor aparținând generației literare interbelice, Camil Petrescu este autorul unei proze moderne care răspunde imperativelor lovinesciene de sincronizare a literaturii autohtone cu literatura europeană. Considerând proza tradițională depășită, Camil Petrescu impune o nouă formulă estetică, bazată pe faptul că actul de creație este rezultatul „unei experiențe interioare, de cunoaștere, de auto-descoperire și nu de invenție”, după cum mărturisește însuși autorul în studiul *Noua structură și opera lui Marcel Proust*. Concepând literatura în relație sincronă cu filozofia, romancierul caută să obțină substanțialitatea (literatura trebuie să reflecte concretul vieții, iubirea, gelozia, cunoașterea etc.) și autenticitatea scrierii sale. Aceste trăsături, indispensabile literaturii în viziunea camilpetresciană, sunt dezvoltate prin adoptarea narațiunii de tip intradiegetic, puternic subiective: „singura realitate – spune Camil Petrescu – pe care o pot povesti este realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic”. Perspectiva este, evident, homodiegetică și este și ea explicată de către scriitor: „să nu scriu decât ceea ce văd, ceea ce aud. Ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... din mine însumi nu pot ieși... eu nu pot vorbi onest decât la persoana I.”

Abandonând interesul pentru epicul pur, Camil Petrescu propune o tehnică modernă, împrumutată din romanul proustian,

astfel încât atenția naratorului este îndreptată către conștiința personajului narator care ordonează evoluția psihologică a protagonistului, narator și personaj, Ștefan Gheorghidiu. Intellectualizându-și romanul și adresându-l unui anumit public receptor (superior), Camil Petrescu optează pentru eroul de aceeași factură, intelectualul „inadaptat superior” (G. Călinescu). Aparținând aceleiași familii spirituale („suflete tari”) ca și celelalte personaje camilpetresciene (Ladima, Pietro Gralla, Gelu Ruscanu ori Doamna T.), Ștefan Gheorghidiu trăiește drama cunoașterii absolute, către care tinde prin intermediul a două experiențe dramatice: iubirea (în prima parte a romanului) și moartea (a doua parte). Adept și al modalității narative stendhaliene, Camil Petrescu își prezintă personajele angrenate într-un vălmășag absurd de evenimente, iar timpul dobândește, proustian, valențe subiective.

Protagonist nefericit al unei drame erotice, Gheorghidiu este personajul narator ce își asumă deliberat actul de a scrie ce i s-a întâmplat în experiența iubirii, făcând clar delimitarea dintre cele două timpuri: formele populare ale viitorului în trecut precum „aveam s-o întâlnesc”, „aveam să aflu” conduc cititorul la distingerea celor două timpuri, diegetic (al acțiunii, relația cu Ela) și narativ (amintirea, rememorarea sub impactul inițial al memoriei involuntare). Procesul de anamneză căruia i se dedică personajul narator are finalitate cathartică, purificatoare pentru că astfel Gheorghidiu se poate elibera de drama incompatibilității cu femeia pe care o considera perechea sa sufletească: „I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț, la cărți, de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul.” Această detașare din finalul romanului, trăită de narator este posibilă prin înțelegerea și participarea sa la o dramă superioară celeia individuale: experiența traumatizantă a morții. Aflat, la începutul primului capitol, pe câmpul de luptă, alături de camarazii săi, discuția referitoare la iubire, căsătorie, prilejuiește afirmarea pătimașă a propriei concepții a personajului narator: „orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă (...). Trebuie să se știe că și iubirea are riscurile ei. Că acei ce se iubesc au drept de viață și de moarte, unul asupra celuilalt.” Cronologic, ulterioară rememorării episodului de

iubire cu Ela, scena de la popota ofițerilor are rolul de a sublinia distanța romancierului de ideea cronotopului: personajul narator integrează capitole laborioase (precum cel al realizării monografiei erotice) care sunt asincronice evenimentelor de pe frontul de luptă. Această digresiune narativă se datorează ipostazei pe care și-o asumă personajul narator – un „narator implicat dramatizat”, cum îl numea Nicolae Manolescu, întrucât perspectiva narativă este dublă: una contemporană și una ulterioară, când naratorul e cel care scrie ce i s-a întâmplat anterior. Însuși personajul-narator, Ștefan Gheorghidiu, lămurește eventuala ambiguitate a cititorului: „Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc nu are importanță decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei...” Din acest motiv romanul se prezintă nu atât ca un jurnal, cât ca o „monografie de idei”, determinată de memorie și introspecție, de confesiunea naratorului-personaj.

Apelând la procedeul cinematografic al flash-back-ului, începând cu capitolul 2 și încheind cu capitolul 5 al Cărții întâi, personajul narator trăiește o amplă analepsă (rememorare a unui eveniment anterior) a poveștii de iubire trăite alături de Ela. Spre deosebire de capitolele unde narația este contemporană naratorului (verbele fiind utilizate dominant la timpul prezent), în această rememorare se remarcă preferința pentru imperfectul verbal, timp al retrospecției narative: „eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală.”. Gelozia de care suferă Gheorghidiu este, de fapt, o formă a setei sale de adevăr, în sensul cunoașterii, însuși personajul afirmând: „n-am fost nici o clipă gelos”. Înțeleasă ca o experiență menită să-i întregască „orizontul sufletesc”, drama iubirii este continuată, în aceeași ordine gnoseologică, de drama morții: „drama războiului nu e numai amenințarea continuă cu moartea, măcelul și foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaște altfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel”. Demitizând imaginea tradițională, eroică, a războiului, Camil Petrescu își pune personajul-narator să se confrunte cu „mutilarea

morală” (Pompiliu Constantinescu) suferită pe frontul de luptă: teroarea morții, instinctul manifest de supraviețuire, grotescul și absurditatea războiului sunt „experiențele apogetice” pe care, lucid, Gheorghidiu le „studiază”. Autenticitatea acestei experiențe îi relevă personajului-narator micimea dramei sale individuale de ordin erotic. Conștientizându-și incompatibilitatea cu femeia, idealist considerată, jumătatea sa, Ștefan Gheorghidiu îi lasă moștenire întreg „trecutul” Elei. Întrebarea, finală și retorică, poartă în sine un profund dispreț față de mediocritatea Elei: „Ascultă, fată dragă, ce-ai zice tu dacă ne-am despărți?”. Victoria obținută asupra sentimentelor sale e triumful asupra omului care fusese. Aspirând către un adevăr absolut, personajul-narator își dă seama că existența sa este limitată, social și erotic, la un etern pat procustian. Prin urmare, lui Gheorghidiu nu-i rămâne decât a se întoarce spre sine, afirmându-și încrederea în propria structură spirituală. Ultragiât în sensibilitatea sa de impuritatea lumii (Ela, familia, societatea), personajul narator devine un moralist și un filozof, dar nu un învins: finalul deschis al romanului îl găsește pregătit pentru o nouă experiență în sensul ascensional al cunoașterii absolute (S. Marian).

Prezintă construcția subiectului dintr-o nuvelă psihologică studiată, prin referire la conceptele operaționale din următoarea listă: acțiune, conflict, momentele subiectului, relații temporale și spațiale.

***Moara cu noroc*, de Ioan Slavici**

Nuvela realist-psihologică *Moara cu noroc* apare în volumul *Novele din popor* (1881) și ilustrează, alături de *Popa Tanda*, *Scormon*, *Gura satului*, *Budulea Taichii*, *Comoara*, *Pădureanca*, viața țărănească din vestul Transilvaniei în secolul al XX-lea.

Sursa de inspirație o reprezintă chiar această viață socială a Ardeleanului, scriitorul afirmând că opera artistică trebuie să fie națională și profund morală. Astfel, codul etic popular este materializat în cuvintele unui personaj secundar al nuvelei, bătrâna soacră a lui Ghiță:

„- Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibeii tale te face fericit.”. Tema nuvelei o plasează de la început în rândul prozei cu caracter psihologic: dezumanizarea omului sub influența nefastă a banului. Construcția nuvelei este una circulară, începând și terminându-se cu vorbele bătrânei, apoftegmatice (proverbial): „Omul să fie mulțumit...” și „Așa le-a fost data”. Firul epic va urmări, de-a lungul celor 17 capitole ce se întâmplă atunci când adevărul/ preceptul proverbului nu este respectat.

Acțiunea se desfășoară pe parcursul unui an, între două repere temporale religioase: de la Sfântul Gheorghe până la Paște.

Momentele subiectului

În expoziție (cap. I, II) autorul insistă, ca orice scriitor realist, asupra spațiului și timpului în care se petrece acțiunea: este vorba despre Transilvania de vest, în care ruralitatea începe să se pătrundă de valoarea banului. Ghiță, un cizmar cinstit, dar sărac hotărăște să-și ia familia (soția, copilul și pe bătrâna lui soacră) și să se mute la o cârciumă aflată în loc pustiu, dar cu vad bun, sperând ca în câțiva ani să obțină un profit considerabil de la acest loc luat în arendă și să-și pornească la oraș propria afacere, cu zece calfe.

Intriga (cap. III)

Conflictul de natură psihologică (dar și socială și morală), se declanșează în momentul apariției la han a lui Lică Sămădăul, șeful porcarilor și stăpânul recunoscut al acestor locuri. Acest conflict se va amplifica de-a lungul desfășurării acțiunii (cap. XVI). Ghiță este un om puternic, un adversar redutabil, așa cum îl și găsește Lică, numai că acesta, bun cunoscător de oameni, îi descoperă slăbiciunea pentru bani și pentru familie: „Pe om nu-l stăpânești decât cu păcatele lui, și tot omul are păcate, numai că unul le ascunde mai bine. Ca să le dea mai lesne pe față, caută-i slăbiciunea, fă-l să și-o deie de gol și faci cu el ce vrei, căci unul se mânia, altul se rușinează, al treilea se zăpăcește, dar nu e nici unul care nu-și poate pierde bunul cumpăt și mintea întreagă”.

Ana intuiește răul și-i atrage atenția soțului. Acesta, prevăzător, își ia măsuri de siguranță: două pistoale, doi câini răi și o slugă. Totul se dovedește însă zadarnic pentru că Lică știe cum să

acționeze și sosește întotdeauna la han pe nesimțite. Atras în afacerile oneroase, Ghiță se bucură de câștigul rapid și speră să se retragă fără probleme atunci când va dori. Se înstrăinează încet, încet de familie, devine „de tot ursuz”, „se aprindea pentru orice lucru de nimic”, „nu mai zâmbea ca mai înainte, ci râdea cu hohot, încât îți venea să te sperii de el”, iar când se juca, rar cu Ana, „își pierdea repede cumpătul și-i lăsa urme vinete pe braț”. Cârциumarul este violent, închis în sine, are gesturi brutale față de Ana și de copii. Ajunge chiar să-și dorească înstrăinarea de familie, ca o eliberare de o povară care îi răpește libertatea în fața sămădăului: „Ghiță întâia oară în viața lui, ar fi voit să n-aibă nevastă și copii, pentru ca să poată zice: < Prea puțin îmi pasă >”. Ajunge să tănuiască crimele lui Lică, devenindu-i astfel complice: „Ei! Ce să-mi fac? ...Așa m-a lăsat Dumnezeu! ... Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea?! Nici cocoșatul nu e însuși vinovat că are cocoasă în spinare: nimeni mai mult ca dănsul n-ar dori să n-o mai aibă”. Bogăția, prin conexiunea pe care o are cu banii, ochiul dracului, în viziunea populară, este izvor de mari neliniști pentru cel bogat și sursă de dezumanizare. Punctul maxim al degradării morale este atins atunci când jură strâmb la proces, acoperindu-i nelegiuirile lui Lică (acesta omoară o femeie și pe copilul ei în apropierea hanului).

Viața îi oferise o șansă, atunci când îl cunoaște pe jandarmul Pinte (prieteni și tovarăși, în tinerețe, cu Lică), el n-o fructifică onest; dorește doar să-l folosească pe Pinte tocmai pentru a-și însuși mai repede și mai sigur banii și bunurile Sămădăului.

Punctul culminant (cap. XVI)

Lăsând-o pe Ana drept momeală la han pentru a-l reține pe Lică acolo cu toate bunurile furate, Ghiță merge după Pinte, sub pretextul că pleacă la oraș să-i schimbe lui Lică galbeni și alte obiecte de aur; Ana, crezând că soțul ei nu o mai iubește, se abandonează lui Lica, adevărat „om”, față de Ghiță „care nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbătești”. Întorcându-se însoțit de jandarmi, îl vede pe Lică plecând singur și-și dă seama de ce s-a petrecut în lipsa lui. O ucide pe Ana și e ucis la rândul său de Răuț, omul lui Lică. Acesta din urmă e încolțit de Pinte și, pentru a nu cădea în mâinile jandarmului, aleargă și se izbește cu țeasta de

trunchiul unui stejar uscat. Ca să nu afle nimeni care i-a fost adevăratul sfârșit, Pinteau îi aruncă trupul în apele râului.

Deznodământul (cap. XVII)

Hanul arde (din porunca Sămădăului, slujitorii acestuia dau foc Morii cu Noroc pentru a ascunde urmele) iar bătrâna și cei doi copii, singurii nevinovați, se îndepărtează, lăsând în urmă locuri malefice, având dreptul să ia totul de la capăt. (S. Manu)

Prezintă construcția discursului narativ dintr-o nuvelă fantastică studiată prin referire la două dintre conceptele operaționale din următoarea listă: *secvență narativă, episod, incipit, final*.

***La țigănci*, de Mircea Eliade**

Definit ca „o ruptură în structurile realului”, „o încălcare a ordinii recunoscute, revărsare a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene” (R. Caillois), ori ca „ruptură în ordinea semnificațiilor” (M. Călinescu), „o irumpere brutală a misterului în cadrul vieții reale” (Castex), fantasticul reprezintă categoria estetică ce operează cu noțiunile de miraculos și fantezie, o condiție a existenței sale fiind evenimentele stranii, ce perturbă ordinea firească a realului, neputând fi explicate din perspectiva logicii comune, transgresându-se limitele crono-spațiale, alternanța planurilor real – imaginar întreținând echivocul, suspansul, căci, așa cum aprecia T. Todorov, „încrederea absolută, ca și totala neîncredere ne scot dinăuntru hotarelor fantasticului – ceea ce-i dă viață e ezitarea.”

În literatura română, M. Eliade, cel pe care E. Simion îl definea drept „cel mai important scriitor fantastic în proza română modernă”, abordează fantasticul printr-o apropiere de mitic („Literatura este fiica mitologiei.”), conferindu-i, astfel, dimensiunea unei spiritualități reflexive, redescoperind atitudinile fundamentale ale omului în fața morții, a erosului, a timpului și a logosului, sub semnul formulei camuflării sacrului în profan. De altfel, autorul aprecia reevaluarea sacrului drept „o soluție exemplară” pentru impasul existențial al omului modern, care redobândește astfel șansa de „a trăi universal”.

Un text reprezentativ în acest sens este și nuvela fantastică *La țigănci*, al cărei titlu corespunde denumirii simbolice a unui spațiu care se va dovedi a fi încărcat de semnificații și a cărui consistență este determinată de situarea sub incidența timpului mitic (reversibil, profund subiectiv), desprins din ireversibilitatea timpului istoric.

Apreciată de Sorin Alexandrescu (cel care identifică în structura discursului narativ opt episoade, organizate simetric sub semnul alternării planurilor real – ireal) drept „o alegorie a morții sau a trecerii spre moarte”, nuvela înscrie tematic ieșirea din timp, camuflarea sacrului în profan, erosul, logosul și moartea (ca treaptă de inițiere în ascensiunea spirituală a omului, pentru că, după cum afirma M. Eliade, „orice moarte inteligent asumată poate echivala cu o inițiere”).

Surprinsă evolutiv, printr-o acumulare de simboluri, acțiunea se petrece (având în vedere dimensiunea planului real) în Bucureștiul interbelic.

Primul *episod*, ilustrativ pentru „tehnica epicului dublu” (Sorin Alexandrescu), pe baza căreia este structurat întregul discurs narativ, ilustrează, la un prim nivel de semnificații, o călătorie cu tramvaiul, pe care, de altfel, protagonistul textului, Gavrilesco, profesor de pian („fire de artist”), o repetă de trei ori pe săptămână. În timpul călătoriei se discută despre „căldura încinsă, înăbușitoare”, despre colonelul Lawrence și despre grădina țigăncilor. Amintindu-și că și-a uitat servieta cu partituri la eleva sa, Otilia Pandelescu, Gavrilesco coboară, cu intenția de a lua tramvaiul în sens invers. Simțindu-se „obosit, istovit”, copleșit de căldură, Gavrilesco este atras de umbra din grădina țigăncilor.

Următorul nivel de lectură propune textul ca o succesiune de simboluri, deoarece protagonistul „traversează ca novice o moarte rituală, inițiată, diametral opusă morții fizice, naturale: la ieșirea din acest spațiu, el urmează să parcurgă o naștere inițiată, să capete o nouă personalitate.” (Sorin Alexandrescu). Astfel, „căldura înăbușitoare” din tramvai și „fereastra deschisă” anunță trecerea într-un alt plan (ieșirea din timpul istoric – anticipată și de replica taxatorului: „Avem timp. Că n-am ajuns încă la țigănci.” și transcenderea spațiului geografic).

Pot fi identificate gesturi simbolice ale personajului: plata biletului de tramvai după o îndelungată căutare (prefigurând permanenta sa ezitare între cele două planuri), locvacitatea și tendința spre confesiune ca primă etapă a drumului spre sine, amintirea unei scene din Charlottenburg.

Apare cifra simbolică trei, ale cărei semnificații se îmbogățesc pe parcursul textului, aducând sugestia de ritual („Umblu cu tramvaiul ăsta de trei ori pe săptămână”; „Nu e nici trei ...”; Gavrilescu plătește „la țigănci” trei sute de lei, echivalentul a trei lecții de pian, iar fetele pe care trebuie să le ghicească sunt în număr de trei, întors în real află ca tramvaiul s-a scumpit „de vreo trei-patru ani”, iar reintrat în timpul subiectiv, înainte de ultima experiență a ființei este sfătuit de bătrână „să bată de trei ori” după ce numără șapte uși).

Într-un prim plan al semnificațiilor, popasul lui Gavrilescu în grădina țigăncilor înseamnă refugiu într-un loc răcoros, dar simbolurile se accentuează, eroul pătrunzând, de fapt, în profunzimile nebănuite ale sinelui, încercând recuperarea unui timp afectiv fericit. În acest context, exclamația „Prea târziu!” și „uruitul tramvaiului” sugerează pătrunderea personajului într-un alt univers, reprezentând „o simbolică valoare de adio vieții lui și realului cunoscut până la țigănci.” (Sorin Alexandrescu). Momentul pătrunderii în celălalt plan este precedat de „o lumină albă, incandescentă, orbitoare”, care, asociată simbolului porții, semnifică pragul dintre cele două lumi, trecerea dinspre viață spre moarte, dinspre sacru spre profan.

După întâlnirea cu bătrâna (ipostaza feminină a Cerberului), aflat la granița dintre sacru și profan, dintre temporal și atemporal („a stat ceasul”), eroul intră în jocul fetelor, trebuind să ghicească țiganca; eșuează, însă, amintindu-și de Hildegard (iubirea pierdută din tinerețe), se rătăcește în amintire, astfel încât jocul fetelor seamănă cu o horă a ielelor. Confuzia planurilor existențiale continuă, fiind accentuată de motivul visului și de simbolul labirintului; spaima, tăcerea, întunericul, teroarea obiectelor ce-și modifică forma, culorile și dimensiunile, senzația de înfășurare în draperie ca într-un „giulgiu” reiterează aventura protagonistului ca o

alegorie a morții simbolice, între trecut și prezent, între uitare și amintire.

După ce părăsește bordeiul țigăncilor și se întoarce în real, în timpul istoric, Gavrilesco constată că trecerea timpului se accelerează progresiv, nemaiputându-și găsi locul: „Reintrat în realitatea cotidiană (pentru Gavrilesco e vorba de o falsă realitate, el trăiește deja într-un timp revolut)”, personajul „trăiește concomitent sau succesiv în două universuri. Din amândouă i se fac semne, în amândouă este supus la probe fără să știe. Uneori visul, care este o mitologie camuflată, alteori plăcerea constituie anticamera unei alte realități.” (E. Simion).

Confuz, oscilând între cele două planuri, între timpul istoric și cel subiectiv, Gavrilesco se întoarce la țigănci, ultimul episod al nuvelei prezentând întâlnirea cu Hildegard. Aceasta îl ia de mână (este mediatoarea trecerii într-o altă dimensiune ontologică, amintind de Beatrice, care îl conduce pe Dante prin Paradis) și pleacă împreună cu birjarul (fost dricar, aluzie la Charon) spre pădurea labirint, timpul mitic și cel istoric suprapunându-se sub semnul alegoriei morții: „Pentru a regăsi lumea esențială, anterioară multiplicității formelor spațio-temporale, bariera timpului trebuie să cadă înaintea celorlalte.” (N. Steinhart)

Finalul nuvelei este, astfel, unul deschis, atribut al prozei moderne („opera aperta” – U. Eco), motivul orfic („Fata întoarce capul ...”) asociindu-se motivului visului, simboluri care conferă alegoriei morții aspectul mitului „eternei reîntoarceri”, ascensiunea ființei spre o formă superioară sinelui. (M.I.)

Prezintă tipurile de personaje într-o operă literară studiată, aparținând prozei realiste.

***Enigma Otiliei*, de G. Călinescu**

Situat între tradiție și inovație/modernitate, interpretat ca un roman de dragoste, realist, social, frescă etc., *Enigma Otiliei* este un roman de sinteză estetică, îmbinând elemente de clasicism, romantism, realism, modernism. Valoarea artistică a acestui roman

rezidă în constanța personajelor, unele conturate prin tehnica balzaciană, altele realizate prin tehnici moderne. Personajele sunt concepute potrivit gândirii estetice a scriitorului, care pledează pentru „căutarea permanențelor în scopul de a atinge universalul”; ele sunt conturate după un ideal propriu de umanitate, confruntându-le cu o schemă, cu „un canon”.

Tipologia personajelor este de esență clasicistă; descrie realist (într-o dimensiune socială și psihologică), ele sunt caractere dominate de o singură trăsătură fundamentală, tipuri general-umane de circulație universală (avarul, arivistul, baba absolută), așa cum concepea scriitorul: „Psihologia unui individ n-a devenit artistic interesantă decât când a intrat într-un tip”. Astfel, în romanul lui Călinescu sunt descrise următoarele tipuri: avarul – Costache Giurgiuveanu; baba absolută – Aglae Tulea; arivistul – Stănică Rațiu; fata băatrână – Aurica; dementul senil – Simion; debilul mintal – Titi; aristocratul rafinat – Pascalopol; cocheta – Otilia; ambițiosul – Felix Sima.

Modalitățile de caracterizare a personajelor sunt, în cea mai mare parte, clasice: descrierea minuțioasă a mediului (tehnica balzaciană), portretul fizic, caracterizarea poliedrică (făcută de către alte personaje și autocaracterizarea), caracterizarea indirectă prin fapte, acțiuni, limbaj și prin relațiile cu personajele. Însă, romancierul depășește tehnica realistă și pe cea clasică, asimilând și elemente specifice romanului modern (perspectiva estetică, naturalistă, reflectarea poliedrică/ pluriperspectivismul, ambiguitatea, introspecția).

Personajul central al romanului, către care converg toate energiile, din motive și interese diferite (Otilia și Felix – pentru că îl iubesc și îl ocrotesc, Pascalopol – pentru că îi este milă de el și este tutorele Otiliei, clanul Tulea – pentru că vor să-i ia averea), este Costache Giurgiuveanu. El este „unchiul” lui Felix, cumnat cu tatăl acestuia, care murise de un an, tutorele lui Felix pentru administrarea bunurilor rămase de la tatăl său – doctorul Iosif Sima – dar și tutore al Otiliei, fiica soției sale, decedate.

Costache Giurgiuveanu întruchipează trăsăturile clasice ale avarului, diminuate oarecum prin duioșie paternă. Scriitorul îl descrie

senil = mic
 avariata = bogătie = excedent

din primele pagini, în momentul când Felix sosește seara, în casa acestuia. Chipul lui Giurgiuveanu este prezentat prin privirile lui Felix. Coborând cu încetineală scara ce scârțâie cu „pârâituri grozave”, Felix văzu „un omuleț subțire și puțin încovoiat”. De la această imagine globală, portretul fizic se alcătuiește prin acumulare de detalii, conturându-se o imagine grotescă: capul era „atins de calviție totală”; fața apare „aproape spână”, „pătrată”. Buzele erau „întoarse în afară și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili, ca niște așchii de os”; clipea „rar și moale”, întocmai ca „bufnițele supărate de o lumină bruscă”, „glasul răgușit” și bâlbâit.

Bătrânul Costache are un comportament bizar, fie din pricina senilității, fie simulează uitarea din teamă, din instinct de apărare, față de cei care-i vânau averea; ca și bâlbâiala, care poate fi și un defect de vorbire, și un mijloc de apărare, de a câștiga timp sau de a deruta interlocutorul. Personajul nu este totuși un avar dezumanizat, precum Hagi Tudose; el are duioșie și tremurări de suflet: pe Otilia „fe-fetița” lui (pe care o iubea în felul său), moș Costache „o sorbea umilit din ochi și râdea din toată ființa lui spână; când fata îl prindea în brațele ei lungi”. Și Felix înțelege că avariția lui este mai mult o manie (mania de a ține banii), dar „o iubește mult pe Otilia și se gândește mereu la ea”.

Conștient că sora lui, Aglae, ca și nepoții (Aurica, Titi), la care se adaugă escrocul nonșalant, abil și jovial, Stănică Rațiu, vor să-l fure, să-i ia averea, pândindu-l și dorindu-i moartea cât mai devreme, Costache Giurgiuveanu trăiește drama neputinței proprii, bătrân și neajutorat, dar și neînduplecat când e vorba de bani.

Deși are îndatorirea de a asigura existența Otiliei (banii Otiliei de la mama ei îi băgase în afacerile proprii), el amână mereu reglementarea situației acesteia. Vorbește mereu de intențiile lui – să o înfieze, să-i facă o casă, să-i pună bani pe numele ei – dar amână mereu, pentru că mania lui de a ține banii e mai puternică. De aici teama, suspiciunea că va fi pradat; îi crede în siguranță numai sub dușumea, sub saltea, și nu se poate dezlipi de ei. El va fi victima propriei suspiciuni, pradat de Stănică, cel care-i grăbește moartea. Personajul va avea un sfârșit tragic.



Otilia vede în „papa” „un om bun”, însă are „ciudăteniile” lui, e cam „avar”. La primul atac cerebral, Pascalopol vede cu uimire cum bătrânul, „cu nădragi de stambă și cu pătura pe umeri, ținea strâns la subsuoară cutia de tinichea cu bani, iar în mâini inelul cu chei”. Pascalopol manifestă, în generozitatea și delicatețea firii lui, înțelegere față de moș Costache, considerându-l „un om cam slab, cu ciudăteniile lui, dar bine intenționat”.

În raport cu moș Costache se definesc moral celelalte personaje pentru că el deține averea care-i polarizează pe toți. Energiile cele mai active în lupta pentru moștenire sunt Stănică Rațiu și Aglae Tulea.

Stănică Rațiu, ginerele Aglaei Tulea, căsătorit cu fiica acesteia – Olimpia, este un Dinu Păturică modern, încadrându-se în tipologia arivistului. La antipodul celorlalți din familia Tulea, dezinvolt în orice mediu, abil și perseverent, cu o vervă imperturbabilă, Stănică Rațiu urmărește consecvent banii. Avocat fără procese, colportor de vești imaginare și om de afaceri suspecte, el circulă în diferite medii, află, știe totul, așteaptă „ceva” care să-i modifice modul de viață peste noapte, să-l îmbogățească. Autorul însuși precizează: „extraordinarul simț pentru tot ce se petrecea în umbră pe raza intereselor lui îl făcea neliniștit și căutător ca o pisică în preajma unei fripturi”. Agresiv, fără nici un scrupul, cu o mare disponibilitate de adaptare și supraviețuire, inteligent și escroc, fanfaron și abject, intrigant și instabil, urmărește cu tenacitate să obțină bani prin orice mijloace. Căsătorit neoficial cu Olimpia, insistă cu asiduitate pentru a lua casa căpătată drept dotă, „smulge” câteva tablouri de la Simion, cere cele trebuitoare mobilării casei de la Aglae, tapează de bani pe oricine poate. Ideea de familie, pe care o cultivă, nu-l împedică s-o părăsească pe placida lui nevastă, Olimpia, și să se însoare cu Georgeta, femeia ușoară, întrezărind o legătură mai favorabilă intereselor sale: „Așa se întâmplă când te însori din sentiment. Pe mine sentimentul, bunătatea m-a omorât. Dar am să fiu forte, de aici înainte nu mai admit nici o slăbiciune. Nu se ține angajamentul, o redau pe Olimpia căminului părintesc...”. „Mie mi-ar trebui o femeie de lume, consumată, inteligentă.” Despre Stănică s-a spus că este un „Cațavencu al ideii de paternitate”. El

vorbește de scopul căsătoriei, de fericirea maternității, pentru că „familia e țărișoara lui Stănică”.

Stănică este „intrigantul» principal, în chiar sensul că face intriga: faptic, romanul înaintează grație mașinațiilor sale.” (N. Manolescu). Cinic, pune la cale și urmărește clipa prielnică pentru a găsi banii „îngropați” de Costache, terorizându-l pe bătrân cu discuții despre testament, avere, insinuând clanului Tulea, la fel de interesat, o eventuală posibilitate de dovedire a iresponsabilității acestuia. În acest scop, îl supune pe moș Costache unor controale medicale, alegând un anumit medic. În cele din urmă, fură banii lui Giurgiuveanu, căzut bolnav, provocându-i astfel moartea, fără să aibă vreo remușcare. Fără nici un simț moral, Stănică se dovedește un artist al intrigii, care ascultă pe la uși, „pică unde nu-l aștepti și dispare fără urmă când îl cauți” (N. Manolescu). Însurându-se cu Georgeta, se aventurează și în politică; a fost prefect, a devenit proprietar de imobile, dar și de tripouri și patronează cercuri de morfinomani. Din clanul Tulea, el se dovedește singurul care duce la capăt ce-și propusese.

Conturat astfel, el a fost asociat tipurilor de ariviști ca Tănase Scatiu din *Viața la țară*, de Duiliu Zamfirescu, și Gore Pirgu din romanul *Craii de Curtea-Veche*, de Mateiu Caragiale. Clanul familiei Tulea, prin Aglae și Stănică Rațiu, sunt spiritul „rău” al casei, prin ferocitatea lăcomiei lor.

Aglae Tulea este, de fapt, șefa clanului Tulea, mama Olimpiei, a Auricăi și a lui Titi. Personaj balzacian, ea reprezintă „baba absolută”, cum o numește Weissmann, „geniul rău”, „răutatea ei este supremă”, „acrea este totală”; înveninează tot ce atinge, „este zgârcită și rapace”.

Portretul ei este fixat de la început, cu detalii precise ce indică trăsăturile morale: cam de aceeași vârstă cu Pascalopol, cu fața gălbicioasă, gura cu buzele subțiri, acre, nasul încovoiat și acut, ochii bulbucați, vulgară și rea, o „vipără”, cum o califică Otilia. Mărginită, nu are încredere decât în avere, desconsiderând orice preocupare intelectuală sau profesiune. Este odioasă și meschină, capabilă să o distrugă pe Otilia în favoarea copiilor ei. Ea dirijează ofensiva împotriva Otiliei, pe care o vrea cât mai departe de Costache, a cărui

moarte n-o afectează deloc, urmărind numai banii. Acreala, lăcomia de bani, de avere, spiritul cârcotaș, răutatea sunt trăsăturile care alcătuiesc tipul „babei absolute”. Cu sentimente uitate față de soț și copii, Aglae e obsedată de gândul că Otilia va fi adoptată de Costache: „Cât trăiesc eu niciodată. Doar mai sunt legi în țara asta, mai sunt tribunale. Îl dau pe mâna parchetului pe Costache, asta-i fac. La ameițit stricata asta. Cine știe ce-o fi între ei”.

Femeie de mare energie, își concentrează forțele, dintr-o răutate structurală, spre denigrarea tuturor: a fratelui bătrân și bolnav, a tinereții fermecătoare – în cazul Otiliei și a lui Felix – a generozității și rafinamentului lui Pascalopol. E denaturată de aviditate. Grija și dragostea pentru copii ei nu o umanizează pentru că este dominată de răutate și vulgaritate. Ea va fi înfrântă pentru că nu dobândește banii lui Costache, la care râvnise atâta, și pe care-i furase Stănică, iar destinul ei familial e în total declin: Olimpia e părăsită de Stănică, Aurica rămâne fată bătrână, Titi se va „legăna” din ce în ce mai des, iar Simion – soțul ei – este internat într-un ospiciu.

Scena în care ea își păzește fratele bolnav de teama pierderii averii, o face grotescă: „— Aici e casa fratelui meu, și eu sunt unica lui soră. Nimic nu se mișcă aici în casă și nimeni nu s-atinge de nimic. Trebuie să stăm aici să păzim, n-o să lăsăm în casă un bolnav fără simțire, care nu vede, n-aude, cu străini în casă”. Personajul, construit clasic, reprezentând esența caracterului rău, intră într-o serie tipologică ce stârnește repulsie.

Un personaj interesant cu pondere în roman, este Leonida Pascalopol. El este un „personaj nou” în literatura română (Pompiliu Constantinescu), fiind expresia rafinamentului, a bunului simț, a generozității, a seninătății apolinice. Portretul întocmit de scriitor, prin detaliile notate, pune în lumină poziția socială, trăsăturile fizice și morale: un om de vreo cincizeci de ani, „oarecum voluminos, cărnos la față ca un negustor”; sunt conturate finețea și eleganța stilului său, politețea și manierele ce dezvăluie creșterea lui aleasă. El este „moșierul epicurean și filozoful pragmatic” (N. Manolescu).

Scena jocului de cărți, în jurul mesei, surprinde relațiile dintre personaje, iar mai ales pe distinsul Pascalopol, a cărui prezență

în casa lui Costache era aşteptată de toţi cu o bucurie interioară ce se făcea simţită, fără excepţie. Pascalopol este văzut prin reflexiile lui Felix, proaspăt sosit în familie. În intimitatea conacului său de la moşie, Pascalopol vorbeşte despre sine lui Felix; acesta află că moşierul făcuse studii în Germania, apoi la Paris, călătorise prin mai toată Europa, fusese căsătorit; de asemenea, Felix află că-i place să cânte la flaut, şi că e o fire boemă. Personajul se defineşte prin tehnica balzaciană folosită de scriitor, care descrie, în detaliu, interiorul casei (obiectele, mobilele), pentru deducerea trăsăturilor de caracter.

Leonida Pascalopol se consideră un „ratat” şi vrea ca aspiraţiile lui artistice să le realizeze în Otilia. Ea îl consideră un bărbat „chic”, un om de „mare caracter”, care a fost foarte bun cu ea; „este un om delicat, care poate fi de folos unor orfani”. Otilia e cuprinsă de o caldă înduioşare pentru că Pascalopol e „singur, săracul!”, nu are pe nimeni. El vine în casa lui moş Costache, aşa cum el însuşi mărturiseşte, ca să aibă sentimentul că are familie.

Sentimentele lui Pascalopol faţă de Otilia sunt complexe: paterne, prin dorinţa de ocrotire a tinerei fete, pe care o ştie de mică. El nu-şi poate defini sentimentele, vorbindu-i cinstit şi deschis lui Felix. El ştie că o iubeşte într-un anume fel. Felix înţelege că Pascalopol oscilează între sentimentul erotic şi cel de paternitate. Îi face fetei toate capriciile, se bucură de bucuriile ei, fiind pentru el un „viţiu sentimental” şi nutriend pentru ea o afecţiune profundă. Însuşi se defineşte ca „un suflet de moşier prozaic în care se ascunde puţin romantism”. Pascalopol este „îngerul păzitor” al lui Costache şi al Otiliei, ferindu-i de răutăţile şi vulgaritatea clanului Tulea. Oarecum blazat, prin nobleţea sufletească, prin discreta poezie a sentimentelor, personajul a fost asociat eroilor lui Turgheniev.

Chipul adolescentin al Otiliei este descris şi el în mod expres de scriitor, din momentul sosirii lui Felix în casa „unchiului” său; descrierea se face tot prin ochii lui Felix: mai întâi o voce cristalină, auzită, de sus, apoi un cap prelung şi tânăr de fată, încărcat cu bucle, căzând pe umeri. Apoi privirea coboară asupra vestimentaţiei, care sugerează supleţea, delicateţea, firea dechisă a fetei, o apariţie romantică, tulburătoare. „Fata părea să aibă optsprezece-nouăspre-



zece ani". Prezența Otiliei înviorează atmosfera lugubră, apăsătoare a casei. Ea răspândește în jurul ei grație, inteligență, delicatețe, tumult de pasiuni; când cânta la pian, „părea că știe multe și intimida pe bărbați”.

Amestec de copilărie și adolescență, cu un instinct feminin sigur, naivă, ea are efecte tonice tulburătoare asupra lui Pascalopol, față de care se manifestă cu gesturi materne. Neliniștea adolescentină, bucuriile ei dezlănțuite sunt surprinse cu finețea observației: „uneori îmi vine să alerg, ... să zbor...”.

Firea imprevizibilă și visătoare, tumultul tinereții sunt cuceritoare (aleargă prin iarbă în picioarele goale, se dă în leagăn, doarme în fân, cântă nebunește). Vitalitatea, exuberanța și sinceritatea deconcertantă a tinereții formează o imagine pură, de un farmec aparte: îl târăște în goană pe Felix prin curte, tropăie pe scară, dansează.

În conturarea Otiliei, cel mai complex personaj al romanului, scriitorul folosește tehnica modernă a perspectivei multiple/reflectării poliedrice și a observației psihologice. Ea se reflectă diferit în conștiința/viziunea celorlalte personaje, ceea ce imprimă ambiguitate personajului, în acord cu spiritul ei enigmatic, cu misterul feminității sale. Pluriperspectivismul, relativizarea imaginii conduc la un portret complex și contradictoriu: pentru moș Costache, ea este „fe-fetița” iubită și cuminte, pentru Pascalopol – „o mare ștrengăriță”, „un temperament de artistă”, „o ființă gingașă”, „o floare rară”, pentru Aglae – „o dezmățată, o stricată”, pentru Stănică – „o fată deșteaptă”, iar pentru Aurica „o rivală în căsătorie”.

Otilia evoluează între adolescentul Felix și bărbatul experimentat, cu o noblețe rafinată, cuceritoare. Nici Pascalopol, nici Felix nu sunt siguri de iubirea Otiliei. În unda efuziunilor care se îndreaptă pe rând, când spre Felix, când spre Pascalopol, făcându-i pe amândoi să sufere, Otilia devine dintr-o dată rezervată, reflectând la viitorul lui Felix, sau cochetă, mărturisind: „Eu am un temperament nefericit: mă plictisesc repede, sufăr când sunt contrariată”. Ea are nevoie de afecțiunea matură, statornică și generoasă a lui Pascalopol, care îi lipsește din copilărie. Se autoanalizează cu luciditate și intuiție feminină sigură: „eu sunt o

zăpăcită, eu sunt pentru oameni blazați, care au nevoie de rasetele tinereții, ca Pascalopol”.

Călătoria la Paris, împreună cu Pascalopol, o maturizează, devine mai sigură, mai conștientă de ea însăși, schimbare pe care Felix o percepe. Se simțea inferior: „În ochii Otiliei mocneau judecăți despre viață și despre el, hotărâri îndelung meditate, ironii..., seriozitatea ei îl paraliza”. Este, poate, o prefigurare a finalului, a opțiunii Otiliei, care rămâne o enigmă. „Otilia este enigma feminității înseși.” (Constantin Ciopraga).

Felix este intelectualul superior; ca structură spirituală, amintește de Jim Marinescu (eroul din *Cartea nunții*), dar creează deschideri spre Ioanide (romanul *Bietul Ioanide*). El vrea să se realizeze profesional; ba mai mult, vrea să fie un nume în știința medicală. Autorul descrie, prin acumulări succesive, criza adolescenței, criza erotică în drumul spre maturizare prin care trece personajul. El parcurge drumul de la simpla atracție, până la acuitatea trăirii sentimentului iubirii caste. Numeroase pagini descriu lucid stările psihice și fizice prin care trece Felix, ale primei experiențe erotice, ale iubirii dintâi, adolescente: neliniște și incertitudine, adorație și deznădejde, gelozie și fericire. Chinurile prin care trece când Otilia nu-i răspunde la scrisoare sunt revelatoare. Îndrăgostit, visător și reflexiv, simțea nevoia prezenței ei feminine. Tăcerea Otiliei îi umple sufletul de trăiri diverse: mânie, gelozie, face fel de fel de ipoteze, îl cuprinde o frenezie nebună „de a merge pe jos, în frig”, până la Băneasa. Față de Pascalopol are sentimente contradictorii: și gelozie și simpatie; prezența permanentă a acestuia îl indispoaze.

Însăși Otilia definește sentimentele sale față de Felix: „eu te iubesc în atâtea feluri, încât nu pot să analizez acum cât te iubesc ca frate și ca iubită”. În același timp, ea simte că lui Felix îi lipsește ceva, în ciuda stăpânirii de sine și a abnegației: „Dacă un tânăr ar avea răbdarea și bunătatea lui Pascalopol, l-aș iubi”. Comportamentul imprevizibil al Otiliei îl chinuie și îl derutează. Chipul ei rămâne însă, pentru totdeauna, învălui în mister, o imagine derutantă, de vis, amestec de onestitate, cochetărie, puritate, iubire incertă.

zăpăcită, eu sunt pentru oameni blazați, care au nevoie de răsetele tinereții, ca Pascalopol”.

Călătoria la Paris, împreună cu Pascalopol, o maturizează, devine mai sigură, mai conștientă de ea însăși, schimbare pe care Felix o percepe. Se simțea inferior: „În ochii Otiliei mocneau judecăți despre viață și despre el, hotărâri îndelung meditate, ironii..., seriozitatea ei îl paraliza”. Este, poate, o prefigurare a finalului, a opțiunii Otiliei, care rămâne o enigmă. „Otilia este enigma feminității înseși.” (Constantin Ciopraga).

Felix este intelectualul superior; ca structură spirituală, amintește de Jim Marinescu (eroul din *Cartea nunții*), dar creează deschideri spre Ioanide (romanul *Bietul Ioanide*). El vrea să se realizeze profesional; ba mai mult, vrea să fie un nume în știința medicală. Autorul descrie, prin acumulări succesive, criza adolescenței, criza erotică în drumul spre maturizare prin care trece personajul. El parcurge drumul de la simpla atracție, până la acuitatea trăirii sentimentului iubirii caste. Numeroase pagini descriu lucid stările psihice și fizice prin care trece Felix, ale primei experiențe erotice, ale iubirii dintâi, adolescente: neliniște și incertitudine, adorație și deznădejde, gelozie și fericire. Chinurile prin care trece când Otilia nu-i răspunde la scrisoare sunt revelatoare. Îndrăgostit, visător și reflexiv, simțea nevoia prezenței ei feminine. Tăcerea Otiliei îi umple sufletul de trăiri diverse: mânie, gelozie, face fel de fel de ipoteze, îl cuprinde o frenezie nebună „de a merge pe jos, în frig”, până la Băneasa. Față de Pascalopol are sentimente contradictorii: și gelozie și simpatie; prezența permanentă a acestuia îl indispuce.

Însăși Otilia definește sentimentele sale față de Felix: „eu te iubesc în atâtea feluri, încât nu pot să analizez acum cât te iubesc ca frate și ca iubită”. În același timp, ea simte că lui Felix îi lipsește ceva, în ciuda stăpânirii de sine și a abnegației: „Dacă un tânăr ar avea răbdarea și bunătatea lui Pascalopol, l-aș iubi”. Comportamentul imprevizibil al Otiliei îl chinuie și îl derutează. Chipul ei rămâne însă, pentru totdeauna, învăluit în mister, o imagine derutantă, de vis, amestec de onestitate, cochetărie, puritate, iubire incertă.



Drumul iubirii se împletește cu cel al devenirii sale profesionale. Dotat cu calități intelectuale, cu o tenacitate și o voință de a se realiza, Felix devine „profesor universitar, specialist cunoscut, autor de memorii și comunicări științifice, colaborator la tratate de medicină cu profesori francezi”.

Finalul deschis al romanului întărește impresia de vis tulburător al iubirii adolescente și proiectează un personaj complex – martor și actor.

În galeria de personaje, conturate în acest roman, intră și maniacii, situați la limita dintre normal și anormal, cu tulburări și deviații psihice. Aceste procese psihice deviate – alienarea și senilitate – sunt motivate prin ereditate și mediu. Se conturează, astfel, perspectiva estetică naturalistă (aspect modern) în construcția personajelor.

Simion Tulea, soțul Aglaei, devine senil, apatic, chinuit de melancolie, evoluând treptat către nebunie (se crede Iisus Hristos, hainele sunt pentru el ființe vii, purtătoare ale unor duhuri). Comportamentul lui este al unui degenerat; își pipăie mușchii, caută prin dulapuri, brodează, face crize psihice, până la violență, alternând cu stări de apatie; are idei fixe, crede că Olimpia nu este fata lui; este izolat de Aglae și ceilalți, fiind internat, în cele din urmă într-un ospiciu.

Nebunia lui Simion i se va transmite lui Titi, fiul său, un tânăr retardat, infantil și apatic. Este calificat de Otilia drept „prost”, repetent de câteva ori și corigent, un „vlăjgan molatic” de 22 de ani. El nu citește pentru că lectura îi dă „dureri de cap”. Se leagănă ore în șir, merge sistematic în Cișmigiu și ascultă muzică militară, copiază la infinit ilustrate. Crizele lui de apatie sunt luate de Aglae drept dovezi de „cumințenie”. Este ipohondru și are fixații erotice.

Aurica, fiica lui Simion și a Aglaei, este tipul fetei bătrâne, cu dorințe erotice neîmplinite, manifestate până la ridicol; este dezechilibrată psihic, lipsită de orice atracție feminină, complexată, invidioasă, cu răutăți.

Studiind *Enigma Otiliei* ca un roman comic, (în linia lui Nicolae Balotă și I. Negoïtescu), criticul N. Manolescu caracterizează tipologia ca fiind „redușă la clara esență și aproape

mecanică". Excesul, caricatura, caracterul automatic al comportării, „lipsa de mister moral” sunt dezvăluite la tot pasul. Comportamentul mecanic e o sursă inepuizabilă de comic. „Frapant este tocmai aspectul de comedie a automatismelor. Nimic imprevizibil nu poate interveni, o dată ce personajele au fost prezentate. Măștile nu cad la sfârșit. Mișcarea e numai epică, la nivelul faptelor. Nici un personaj nu se schimbă și de aceea toate fac impresia de păpuși mecanice al căror arc a fost întors până la capăt” (N. Manolescu). Excepție fac Pascalopol, Felix și Otilia.

Romanul „Enigma Otiliei” este construit prin însumarea unor studii caracterologice, fixând tipuri psihologice bine introduse într-un cadru social (L.S.).

Explică relația realitate-ficțiune prin referire la un text narativ studiat

Alexandru Lăpușneanul, de Costache Negruzzi

Opera literară autentică reprezintă, în esență, un act de transfigurare a realității, de re-creare a acesteia din perspectiva viziunii autorului și a intențiilor sale. Rezultatul în plan artistic păstrează iluzia vieții, dar reprezintă, în ultimă instanță, rodul fanteziei creatoare: „Literatura este, în orice caz, o selecție de viață făcută într-o anume finalitate.” (Rene Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*).

Impusă ca temă de către romantici, istoria generează imediat în întreaga literatură europeană, deci și la noi, o bogată producție literară apreciată de categoriile cele mai variate de cititori. Cu timpul, creațiile se diversifică, dar ele ating doar de puține ori nivelul capodoperelor, pentru că scriitorul are de rezolvat, în planul creației, o serie de probleme specifice. Este vorba, în primul rând, de echilibrul între atmosfera de epocă, personaje, acțiune sau de adaptarea temei la realitățile istorice. În aceeași măsură, trebuie să evite situațiile previzibile, rezolvările facile sau neverosimile care conferă textului caracter convențional și îl banalizează. De aceea, reușita lui Negruzzi, într-o epocă de pionierat a literaturii române

devine un fapt aproape miraculos. Nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanu* a fost publicată în primul număr al revistei „Dacia literară”(Iași, 30 ianuarie 1840) și constituie o remarcabilă confirmare a justetei manifestului estetic al romantismului românesc, inclus în *Introducere*, articolul-program al publicației.

Exegeții operei au remarcat în mod constant invenția epică redusă: „Strict epic vorbind, Negruzzi nu-și permite să adauge decât extrem de puțin la materialul faptic descoperit în cronici (în afara celui de-al doilea episod, cel mai puțin semnificativ): chiar și celebrele replici ale lui Lăpușneanu „Dacă voi nu mă vrei, eu vă vreau” și „De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu” – provin din sursă” (I. Negoieșcu – *Istoria literaturii române*).

Pentru a-și scrie opera, scriitorul s-a documentat din lucrările marilor cronicari moldoveni. Cele mai multe informații sunt preluate din *Letopisețul Țării Moldovei* de Grigore Ureche, capitolele legate de a doua domnie a lui Alexandru Lăpușneanu. Există, însă, un episod a cărui sursă de inspirație este *Letopisețul Țării Moldovei* de Miron Costin. Relatarea despre uciderea boierului Batiște Veveli de către norod, în vremea lui Alexandru cel Bun, servește autorului ca punct de plecare pentru scena morții vornicului Moțoc. Procedând astfel, nuvelistul potențează impresia de veridicitate și găsește o rezolvare în deplin acord cu logica evenimentelor.

Modul de a proceda al lui Negruzzi în evocarea istorică se evidențiază de la început. El nu inventează, conștient, desigur, de riscul banalizării. Dimpotrivă, realizează un proces complex de asimilare, valorificare și, mai rar, transfigurare a faptelor de viață. Rezultă o perspectivă unitară și obiectivă, o logică a evenimentelor care conferă textului coerență. Acțiunea are o evoluție gradată, tensiunea dramatică sporește în intensitate, fiecare conflict pregătește și grăbește deznodământul. Este, în toate acestea, meritul unui prozator stăpân deplin al resurselor sale artistice.

Momentul revenirii lui Lăpușneanu în Moldova pentru a-și relua tronul este prezentat succint în cronica lui Grigore Ureche, informația fiind preluată întocmai de către Negruzzi. După ce-l ucide pe Despot Vodă, Tomșa se întoarce la Iași și se pregătește să trimită solie la sultan pentru a primi domnia. Între timp, Lăpușneanu intră în

țară însoțit de oșteni turci. Când află că rivalul său este deja la Brăila, Tomșa trimite un grup de boieri pentru a-l determina să se întoarcă din drum pe motiv că nu este iubit de popor. La întâlnirea cu boierii, Alexandru refuză ferm propunerea, argumentând cu celebra replică: „De nu mă vor, eu îi voi pe ei...”. Conștient de pericol, Tomșa fuge în Polonia împreună cu Moțoc, Veveriță și Spancioc. „Și s-au așezat la Liov, după ce au domnit cinci săptămâni”, încheie cronicarul (capitolul *A doua domnie a lui Alexandru Vodă Lăpușneanu*).

Prelucrat în nuvelă, episodul ilustrează capacitatea nuvelistului de transfigurare artistică a evenimentului istoric. Negruzzi trece sub tăcere amănuntul despre invazia tătarilor care pradă cumplit țara, concentrându-se exclusiv asupra scenei întâlnirii. Imaginează dialogul dintre Lăpușneanu și boieri, accentuând dramatismul confruntării și conferind un ritm alert al desfășurării evenimentelor. Notația obiectivă este întreruptă uneori de amănunte menite să nuanțeze portretul moral al personajelor: „Râdea: mușchii i se suceau în râsul acela și ochii lui hojma clipeau.” În același timp, individualizează celelalte personaje, sugerând dominante caracterologice (Veveriță este dușman pe față al lui Lăpușneanu, Spancioc și Stroici sunt animați de un profund patriotism).

Discuția dintre domn și Moțoc e în întregime rodul fanteziei creatoare a nuvelistului. Vornicul încearcă să-l înduplece pe Alexandru să renunțe la armata străină, asigurându-l că oastea țării îl va susține. Când vede că viclesugul nu prinde, imploră pe Lăpușneanu să îl ia cu el la Suceava. Evident, caracterul duplicitar al lui Moțoc este conturat în concordanță cu informația cronicarului (vornicul îl trădase în prima domnie trecând de partea lui Despot, pentru ca apoi să comploteze alături de Tomșa). Prin modificarea adevărului istoric (Moțoc fuge și el în Polonia alături de Tomșa, iar mai târziu este ucis), Negruzzi asigură echilibrul compozițional și creează tipul intrigantului.

Schimbarea de caracter a lui Lăpușneanu după preluarea domniei e zugrăvită tot în spiritul cronicii. Devine crud și răzbunător. Aduce soldați străini pentru a-l apăra. Arde cetățile, în afară de Hotin, pentru a face pe plac turcilor.



Scena discuției cu doamna Ruxanda, soția sa, fiica lui Petru Rareș, este imaginată, deci profund originală. Caracterul acesteia se reliefează în antiteză cu acela al lui Lăpușneanu. Ca structură sufletească, Ruxanda este creația autorului pentru că, deși personalitate istorică reală, ea nu este prezentată de către cronicar. Prin intermediul ei, Negruzzi accentuează opoziția angelic-demonic, specific romantică.

Episodul ospățului și măcelul boierilor din partea a treia au la bază un adevăr istoric relatat de către Grigore Ureche. În cronică, informația este lapidară, iar scena devine prilej de reflecție morală. Negruzzi, însă, realizează un tablou de epocă în care observația se împletește cu știința punerii în scenă și a gradării efectelor. Domnul merge la biserică îmbrăcat în hainele de ceremonie, ține, la sfârșitul slujbei, o cuvântare „deșănțată”, invită pe boieri la ospăț. Nuvelistul observă cu minuție ceremonialul mesei și detaliile măcelului, reține amănunte sugestive: „El (Lăpușneanu) râdea”.

Se salvează Spancioc și Stroici care intuiesc pericolul și fug, avertizându-l pe domn că se vor revedea „până a nu muri”. Și în acest caz adevărul istoric este schimbat. După Ureche, Tomșa, Moțoc, Veveriță, Spancioc (probabil și Stroici) fuseseră executați în Polonia. Negruzzi îi păstrează în viață pe cei doi din urmă, anticipând, prin prisma amenințării proferate de aceștia finalul nuvelei.

Descrierea ospățului vădește, ca și scena revoltei populare, cu prima prezentare în literatura română a mișcării gloatei, o remarcabilă finețe psihologică, pe care nu o vom întâlni în cronică:

„– Moțoc să moară! – Capul lui Moțoc vrem!”

Acest din urmă cuvânt găsind un eho în toate inimile, fu ca o schinteie electrică. Toate glasurile se făcură un glas și acest glas striga: Capul lui Moțoc vrem!”

În sfârșit, scena morții lui Lăpușneanu urmărește cu fidelitate informația istorică. Boala, solicitarea de a fi călugărit, revolta și amenințările proferate în momentele de luciditate se regăsesc în capitolul *De moartea lui Alexandru Vodă Lăpușneanu*. În opera cronicarului acest capitol are două părți: cea dintâi consemnează lapidar faptele. Cea de-a doua, mai amplă, este pusă de Ureche sub semnul verbului „zic”, folosit de fiecare dată când informația nu se

sprijină pe izvoare verificabile. Cu alte cuvinte, povestitorul se detașează de cele afirmate, punându-le pe seama tradiției („zic” unii), dar consemnează faptele atras mai degrabă de semnificațiile morale, asupra cărora cronicarul insistă permanent pe parcursul operei. Tocmai aceste detalii sunt preluate de către Negruzzi pentru că ele servesc în nuvelă la realizarea unui deznodământ în concordanță cu întreaga desfășurare epică. Atribue rolul principal în uciderea domnitorului lui Spancioc și Stroici, schițează cu subtilitate trăsături de caracter (duplicitatea mitropolitului) și redă convingător tribulațiile sufletești ale doamnei Ruxandra, forțată să-și ucidă soțul.

Aceste observații confirmă originalitatea artistului în valorificarea fanteziei creatoare. Schema epică este realizată în concordanță cu realitatea istorică. Meritul nuvelistului este, în primul rând, acela de a subsuma faptele unei viziuni organice care presupune echilibru compozițional, deplină obiectivitate și arta desăvârșită a dialogului. În felul acesta, Negruzzi evită tratarea în spirit facil-romantic, pe care subiectul i-o oferea cu generozitate și accentuează asupra specificității personajului în raport cu epoca, fapt remarcat de G. Călinescu: „Echilibrul între convenția romantică și realitatea individului, aceasta e minunea creației lui Negruzzi” (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

Nuvela marchează, în ansamblu, un moment de referință în evoluția prozei scurte românești. (B.C.)

Exemplifică, prin referire la opera literară a lui Ion Creangă, două dintre particularitățile de limbaj ale prozei narative (la alegere din următoarea listă: modalități ale narării, mărci ale prezenței naratorului, limbajul personajelor, vorbirea directă și indirectă, registre stilistice).

***Povestea lui Harap-Alb*, de Ion Creangă**

Deși Creangă și-a câștigat numele de scriitor „poporal”, limbajul operei sale se detașează net de creațiile populare, prin caracterul elaborat al acestuia; opera sa se individualizează prin elaborarea artistică a limbii vorbite, ilustrând într-un mod strălucit

tezaurul paremiologiei populare, prin valorificarea resurselor umorului sănătos al poporului nostru; numărul mare de procedee lexicale, de elemente de sintaxă populară, umorul bazat pe dialog etc, toate în defavoarea desfășurării epice liniare, distanțează opera lui Creangă de structura textului popular, a cărei caracteristică o constituie tocmai punerea în prim-plan a desfășurării epicului, iar aspectele stilistice ar fi cu totul spontane și de o frecvență relativ redusă.

Vladimir Streinu îl vede pe Ion Creangă, fără a-l considera un scriitor popular, „într-un joc dublu de perspectivă: pare popular pentru intelectuali și cult pentru popor”.

Registrele stilistice popular, oral și regional conferă originalitate limbajului, care diferă de al naratorului popular prin specificul inserției termenilor și al modului de exprimare. „Prin astfel de mijloace, Creangă restituie povestirea funcțiunei ei estetice primitive, care este de a se adresa nu unor cititori, ci unui auditor, capabil a fi cucerit prin toate elementele de sugestie ale graiului viu.” (T. Vianu)

Se poate vorbi, așadar, de o rafinare a modelului popular, realizată atât printr-o reorganizare a formei și prin adâncirea semnificației, cât și printr-o sublimare a limbajului.

Oralitatea, umorul și „homerismul” (tendința autorului de a redimensiona obiectul observat, de a-l gigantiza, de a-l proiecta în enorm) sunt particularități ale stilului povestitorului ce imprimă o identitate puternică narațiunii sale.

În cele ce urmează, vor fi prezentate două dintre constantele stilului său – oralitatea și umorul – urmărindu-se câteva aspecte stilistice lexicale și gramaticale, prin referire la basmul cult *Povestea lui Harap-Alb*.

Oralitatea stilului în opera literară presupune o redactare în maniera limbajului vorbit; aceasta este construită însă cu mijloacele scrierii și se dovedește a fi doar o iluzie acustică, pe care autorul o întreține cu ajutorul unor procedee folosite sistematic. Numeroase rime și asonanțe, interjecții, verbe imitative întrețin această iluzie auditivă, sporită, cum remarcă Tudor Vianu, prin utilizarea unor construcții specifice, constând în serii formate printr-o dublă

asociere, semantică și fonetică: „Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă. Ori din târg de la Să-l cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați.”

Astfel, deși scrise, frazele lui Creangă lasă impresia de spunere, ceea ce l-a determinat pe Călinescu să remarce: „[Ion Creangă] nu vorbește ca autor, ci ca povestitor, ca un om care stă pe laviță ori pe prispă și povestește altora, fiind el însuși erou subiectiv în narațiunea obiectivă”. Oralitatea are drept efect sporirea autenticității discursului narativ.

La **nivel lexical**, frapează bogăția termenilor populari, ceea ce dă operei o notă folclorică, subliniată frecvent. Astfel, în textele de mai jos, se observă sensurile mai rare – fie învechite, fie populare, fie folosite doar în context familiar – ale cuvintelor subliniate:

- „să te ferești de omul roș, iar mai ales de cel spân, cât îi puti; să n-ai de-a face cu dânșii, căci sînt foarte șugubeți”; „Locurile aiestea sunt șugubețe” (adjectivul șugubeț: 1. glumet, hazliu, poznaș; 2. (înv.) primejdios, înșelător, amăgitor).
- „Ei, că bine mi te-am căptușit” (verbul „a căptuși” – (fam.) a înșfăca, a pune mîna pe...)

Folosirea regionalismelor moldovenești particularizează limbajul operei lui Ion Creangă la nivelul tuturor palierelor limbii (fonetic, gramatical și lexical): „pîne”, „vre”, „să ieie fata”, „asta”, „ceea”, „or izbuti”, „vro-șese”, „năcaz” etc.

În ceea ce privește fenomenul derivării, se remarcă preferința pentru anumite sufixe cu vădite intenții stilistice: „prăpădenie”, „chipos” etc. Efectul stilistic al ironiei se obține și prin folosirea unor diminutive cu valoare augmentativă: „Atunci Gerilă suflă de trei ori cu buzișoarele sale cele iscusite...”.

Dorința de a obține o notă stilistică particulară îl conduce pe autor la licențe lexicale, cunoscute sub numele de crengisme (cuvinte nementionate în dicționar): „Tu trebuie să fii, pentru că și focul îngheață lângă tine, de arzuliu ce ești”.

La **nivel morfologic**, se observă o mare densitate de locuțiuni adjectivale și, mai ales, verbale creând efectul plasticizării

stilului oral: „pe dos”, „cu capu-n jos”, „mai la urmă”, „a veni vremea”, „a roade oase”, „a fi norocul” etc.

De asemenea, se remarcă formele de viitor popular (ex. „Cum le-a fi norocul”; „or izbuti” etc.), verbe imitative și interjecții („a boncălui”, „Măi Păsărilă, iacătă-o, ia! Colo după lună, zise Ochilă...”).

Efectul participării afective a naratorului la cele povestite, precum și intenția captării atenției interlocutorului se obțin prin forme de dativ etic („Și odată mi ți-l înșfăcă cu dinții de cap”).

Așadar, Creangă nu povestește rece, indiferent, ci se implică, participă sufletește și prin această atitudine limbajul primește puternice accente afective (exprimarea afectivă fiind marcată de prezența interjecțiilor, a exclamațiilor, a dativului etic etc.). Prezența locuțiunilor și a altor forme fixe de limbă creează un relief unic frazei, scriitorul fiind aproape intraductibil în alte limbi. Ilustrativ în acest sens este următorul fragment, ce abundă în expresii idiomatice (construcții fixe, intraductibile):

„Ia ascultați, măi, dar de când ați pus voi stăpânire pe mine, zise Gerilă? Apoi nu mă faceți din cal măgar, că vă veți găsi mantaua cu mine! Eu îs bun cât îs bun, dar și când m-a scoate cineva din răbdare, apoi nu-i trebuie nici țișan de laie împotriva mea.”

Se remarcă, de asemenea, prezentul cu valoare gnomică, utilizat în citatele paremiologice – manieră de exprimare gramaticală ce accentuează valențele generalizatoare și sentențioase (imprimă ideea unor adevăruri universale valabile).

Nivelul sintactic, de asemenea, poartă valențe stilistice. Abaterile de la normele standard ale sintaxei propoziției produc drept efect stilistic potențarea participării afective a povestitorului. Topica subiectivă; reluarea subiectului, antepunerea predicatului imprimă valențe afective limbajului: „Dar calul lui Harap-Alb îndată se răpede și el la spân...” (reluarea subiectului); „se face spânul până jos praf și pulbere” (antepunerea predicatului).

Fraza abundă în propoziții exclamative și interogative cu rol de exteriorizare a trăirilor sufletești ale personajelor.

La nivel frastic, se remarcă predominarea raporturilor de coordonare, iar în cadrul subordonării, se observă reliefaarea

raportului temporal. Efectul stilistic obținut este acela de oralitate, iar formele prin care se realizează sunt variate: repetiția, enumerația, anacolutul:

Ex. „Și cum sta el în cumpene, să-l ieie, să nu-l ieie, calul se și scutură de trei ori”; „Râzi tu, râzi, Harap-Alb...” (repetiția); „Fetele împăratului, întâmplându-se de față când a lovit spânul pe Harap-Alb, li s-a făcut milă de dânsul...” (anacolut)

Dinamismul povestirii este sugerat prin introducerea principalei „numai iaca”, deseori intercalând o circumstanțială de timp introdusă prin „când”, dar și prin „cum” cu valoare temporală: „Și *când* să treacă fiu-său pe acolo, *numai iaca* la capătul podului îl întâmpină un urs mormăind”, „însă *cum* a asfințit soarele, să știi că a murit cerbul”.

La **nivel stilistic**, se observă absența metaforei, Creangă fiind „unicul prozator român al cărui stil are particularitatea asta” (G. Ibrăileanu). Expresivitatea limbii sale provine în mod deosebit din comparații, dar și acestea sunt, de fapt, figuri de stil generalizate, devenind expresii consacrate de uz: „Hojma tolocănește pentru nimica toată curat, ca un nebun”, „strălucește ca un soare”; Ochilă este comparat cu un ciclop privind prin „ochiul mare cât o sită”. Portretele personajelor fabuloase, zugrăvite prin categoria grotescului, se realizează cu ajutorul epitetelor hiperbolice: spre exemplu, Setilă era „o arătare de om” care „avea un grozav burdăhan și un nēsățios gâtlej”.

Deși operă în proză, fraza lui Creangă se definește prin ritm și cadență, intenționat măsurată, aspect sesizat de Tudor Vianu, care vorbește de o anume „perioadă crengistă” a frazei, o rimă interioară ușor observabilă în multe fragmente din „Povestea lui Harap-Alb”: „Harap-Alb, mergi sănătos! De-am fost răi, tu ni-i ierta, căci și răul câteodată prinde bine la ceva”; „Harap-Alb le mulțamește ș-apoi pleacă liniștit. Fata vesel îi zâmbește, luna-n ceriu au asfințit. Dar în pieptul lor răsare... Ce răsare? Ia, un dor; soare mândru, luminos și în sine arzătoriu, ce se naște din scânteia unui ochi fermecătoriu!”.

Erudiția paremiologică este o altă componentă ce imprimă oralitate stilului autorului. Creangă citează la tot pasul, cu mare plăcere, proverbe, zicători, vorbe de duh pe care le ia din tezaurul de

înțelepciune populară și le introduce în text prin expresia „vorba ceea”. Textul sentențios formulează, în manieră populară și pe un ton discret ironic, adevăruri cu valoare universală despre condiția umană.

Procedeul are o mare frecvență și, datorită lui, Creangă a fost comparat cu Anton Pann și amândoi cu marele scriitor francez Rabelais. Exemple: „Cine poate oase roade, cine nu, nici carne moale”; „La plăcinte, / Înainte/Și la război, /Înapoi”; „Fiecare pentru sine, croitor de pâine”; „Apără-mă de găini, că de câni nu mă tem.”; „Vorba ceea: zi-i lume și te mântuie” etc. Citatul paremiologic are următoarele efecte: dă rapiditate povestirii, făcând inutile alte explicații, produce haz, așază întâmplările în perspectiva unui umanism popular, al unei morale „clasicizate” de tradiție. Prin specificul termenilor, al modului de exprimare și prin oralitatea stilului, Ion Creangă se deosebește mult de povestitorul popular și se individualizează perfect între scriitorii români.

Umorul

Plăcerea zicerii, spunerea mucalită, ironia și autoironia, zeflemisirea, diminutivele cu valoare augmentativă, verva, jovialitatea se reflectă în mijloacele lingvistice de realizare a umorului:

a) exprimarea mucalită: unele fraze sunt construite printr-o tehnică a așteptării frustrante, care contrariază pentru că încep într-un fel și se termină într-un mod cu totul surprinzător:

Exemple: „intră buluc în ogradă...care de care mai chipeș și mai îmbrăcat, de se târâiau ațele și curgeau oghelele după dânșii”; „să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri”; „Gerilă se întindea de căldură, de-i treceau genunchile de gură”.

b) Ironia: „Doar unu-i Împăratul Roș, vestit prin meleagurile aceste pentru bunătatea lui cea nepomenită și milostivirea lui cea neauzită”;

c) Zeflemisirea: „Tare-mi ești drag!...Te-aș vâri în sân, dar nu încapi de urechi...”;

d) Diminutive cu valoare augmentativă: buzișoare, băuturică etc.;

aspirație subiacentă ?
etimon anteic

- e) Porecle și apelative caricaturale: „țapul cel Roș”, Buzilă, mangosiți, farfariți etc.;
- f) Caracterizări pitorești: înfățișarea lui Gerilă, Ochilă etc.;
- g) Scene comice: cearta dintre Gerilă și ceilalți, în casa de aramă;
- h) Citate cu expresii și vorbe de duh: „Dă-i cu cinstea, să peară rușinea”.

Umorul presupune nu numai înclinarea spre veselie, predispoziția de a provoca râsul, tratarea vivace a unor aspecte serioase, reliefarea contradicțiilor obiectului înfățișat, ci și o atitudine de superioară înțelegere, de îngăduință față de realitatea descrisă.

Oralitatea și umorul conferă operei o notă de certă originalitate. Prin aceste particularități ale limbajului, universul creației lui Creangă se singularizează, căpătând trăsături ușor de recunoscut și imposibil de reprodus, pentru că sunt componente individuale ale autorului, expresii ale felului său de a fi. (L.S.)

Ilustrează particularitățile de structură a unui text narativ studiat, aparținând lui L. Rebreanu.

Ion, de Liviu Rebreanu

„Romanul – notează autorul într-o *Spovedanie* din *Jurnal*(vol. I) – are osatura unei construcții în mare, unde detaliile se pot trece cu vederea, unde se regăsește o lume închisă, dar **întreagă**.” Strădania lui constantă (*Ion*, *Pădurea spânzuraților*, *Răscoala*, *Adam și Eva*) a fost aceea de a realiza ansambluri epice cât mai largi, epopeice, vie fiind în primul rând „aspirația subiacentă spre cifra simbolic” (Al. Săndulescu). I-a plăcut să-și așeze operele, indiferent de problematică, sub semnul acelui etimon anteic, generator de mari drame: „...toate cărțile mele își au o explicație originară în **acea viziune a întregului**, a omului care nu trebuie să se despartă de pământ.” El mărturisește, de fapt, prin tot ceea ce scrie, că are ambiția demiurgică de a face ca ficțiunea narativă să concureze viața. Calitatea supremă a romanului e, în ochii scriitorului, arta asumării unei iluzii, „aceea a vieții trăite.” În alcătuirea operei, accentul cade

pe veridicitatea acesteia, pe „pulsăția vieții”, pe „creația de oameni adevărați și de viață reală”.

În spiritul esteticii realiste, Rebreanu creează în planul ficțiunii o lume care imită (**mimesis**) lumea reală, dar îi conferă în același timp semnificație și valoare. Această operație de transfigurare și de ordonare artistică se face printr-un stil precis, obiectiv, detașat, sobru, anticalofil, stil care reprezintă un prim pas al modernizării romanului românesc în secolul al XX-lea.

„Prima mare creație obiectivă”, prin care scriitorul devine întemeietorul romanului românesc modern, *Ion* (1920) ilustrează deplin particularitățile de structură a textului rebrenian.

Arhitectonic, Rebreanu privește romanul ca pe un corp geometric perfect, „sferoid”, această concepție reflectându-se în structura circulară, în simetria incipitului cu finalul.

Romanul are 13 capitole și două părți: **Glasul** pământului și **Glasul** iubirii. Simbolic, discursul narativ are un **Început** și un **Sfârșit**. Titlurile capitolelor, adevărate texte *in nuce* semnificative: *Începutul*, *Zvârcolirea*, *Iubirea*, *Noaptea*, *Rușinea*, *Nunta* (prima parte) și *Vasile*, *Copilul*, *Sărutarea*, *Ștreangul*, *Blestemul*, *George*, *Sfârșitul* (partea a doua).

Tematica romanului se înscrie în sfera socială a problemicii pământului, în condițiile satului ardelean de la începutul secolului al XX-lea. Opera are în centrul ei lupta unui țăran sărac pentru a obține pământul. Romanul are, însă, două planuri narrative, cel al țăranimii, dar și cel al intelectualității satului (familia învățătorului Herdelea, preotul Belciug), planuri care uneori merg paralel, alteori se întretaie.

Astfel scrierea capătă un caracter **monografic**, investigația narativă orientându-se spre reliefarea obiceiurilor legate de marile momente din viața omului (nașterea, nunta, înmormântarea), a realităților de familie, culturale, dar și sociale, generate de diferențele economice, hora duminicală, tocmeala, bătaia feciorilor, muncile câmpului. Tema centrală, dorința posesiunii pământului este dublată de tema erosului.

Romanul, care are ca scop crearea iluziei realului, se deschide cu o vestită frază-prag, cu un rol decisiv pentru ritmul



cărții. Exactitatea topografică a incipit-ului este de natură să angajeze, fără bruscări, cititorul în ținutul nou al „povestirii”, este pragul simbolic peste care acesta pășește, intrând în lumea romanului: „din șoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărășind Someșul când în dreapta, când în stânga, până la Cluj și chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece râul peste podul bătrân de lemn, acoperit cu șindrilă mucegăită, spintecă satul Jidovița și aleargă spre Bistrița, unde se pierde în cealaltă șosea națională care coboară din Bucovina prin trecătoarea Bârgăului”. Frazele sunt parcă decupate dintr-un manual de geografie. Traiectul, reluat la sfârșit, al începutului de roman conturează o **simetrie** ce vrea să devină un simbol al existenței reale, al timpului obiectiv, ce se consumă în el însuși, nepăsător la dramele sau tragediile individuale: „Drumul trece prin Jidovița pe podul de lemn, acoperit, de peste Someș și pe urmă se pierde în șoseauna cea mare și fără început”. „Realul parcă înglobează firesc imaginarul rebrenian, ca pe o poveste în poveste” (Ion Apetroaiei). Descrierea caselor ilustrează condiția socială a locuitorilor și anticipează rolul unor personaje în desfășurarea acțiunii (Glanetașu, Herdelea). Crucea strâmbă de la marginea satului anticipează existența unor destine tragice. Șoseauna, drumul, metafore ale vieții, conduc cititorul către semnificații simbolice.

Spre deosebire de retrospectiile din romanul psihologic, aici acțiunea este cronologică, trecerea de la un plan narativ la altul realizându-se prin **alternanță**, secvențele narrative înlănțuindu-se. După consemnarea dramelor din roman, scriitorul adaugă în final: „satul a rămas înapoi același, parcă nimic nu s-ar fi schimbat...”.

Imagini (cea a Hristosului „de tinichea ruginită pe lemnul mâncat de carii și înnegrit de vremuri”) sau scene (scena horei duminicale- cu rolul ei în țesătura ideatică a textului) de la începutul romanului revin în partea finală a cărții (hora de la sfințirea bisericii ridicate de Belciug-cap. „Sfârșitul” și imaginea Hristosului de tinichea „cu fața poleită de o rază întârziată”, care „parcă îi mângâia, zuruindu-și ușor trupul în adierea înserării de toamnă”).

Oglinda textului conduce, așadar, într-o lume care adună patimi, suferințe, năzuinți, zvârcoliri umane, o lume ce pare

deposedată de iubire și de fericire. „Cititorul care s-a dus în satul Pripas pe șoseaua laterală, trecând peste Someș și prin Jidovița, se întoarce la sfârșit pe același drum înapoi până ce iese din lumea ficțiunii și reintră în lumea lui reală. Lumea romanului rămâne astfel în sufletul cititorului ca o amintire vie, care apoi se amestecă cu propriile-i amintiri din viața-i proprie”, notează scriitorul în *Amalgam*. Din punct de vedere strategic înseamnă o încercare de a topi timpul ficțiunii în cel linear, al realului.

Locurile devin un fel de complement al biografiilor umane. Capitolul-cheie al romanului, *Zvârcolirea*, debutează printr-o descriere, oarecum statică, expozitiv- balzaciană: biografia cuplului Glanetașu, apoi a lui Ion. După segmentul descriptiv, proleptic, static, urmează unul dinamic.

Dominantă în roman devine narațiunea alertă, dinamică, marcată prin abundența perfectului simplu: „Flăcăul sosi încălzit de drum. Se opri în marginea delniței...Se așeză pe răzor, înțepeni nicovalea în pământ, potrivi tăișul coasei și apoi începu a-l bate cu ciocanul rar, apăsat...”. Este, de fapt, un prolog al dramei eroului. Acest capitol are șase diviziuni, nuclee psihologice. Ambianța de acasă a eroului, cele două patimi- pământul și femeia – se conjugă cu reacțiile pro și contra ale satului în ceea ce-l privește.

Narațiunea capătă aici un aspect spectaculos, aproape dramatic. Scenele în care se trădează pasiunea pentru pământ și cea pentru femeie ale lui Ion se succed imediat. Ion oscilează între cele două fete, Ana și Florica, pentru motive clare: prima fată e „slăbuță” și „urâtică”, însă bogată; Florica, în schimb, are „față rumenă, plină și zâmbitoare”, e o „ispită”, dar e săracă. Conflictul este accentuat și de împotrivirea părinților față de însurătoarea posibilă a lui Ion; mama lui Ion e mulțumită, la rândul ei, de eventualitatea căsătoriei fiului cu Florica cea săracă. Aici se află cuprins întreg prologul dramei lui Ion, dar și biografia principalelor familii de intelectuali ai satului, a Herdelenilor îndeosebi.

Acest capitol are o **construcție contrapunctică**, sugestivă, pentru întreaga arhitectură a romanului. Această tehnică poate ilustra, la nivelul întregului roman, aceeași temă fiind prezentată în planuri diferite (nunta Anei – nunta Laurei; conflict exterior între Ion și

Vasile Baci, conflict între învățător și preot). Contrapunctul evidențiază astfel anumite secvențe narrative, episoade simetrice care conferă acțiunii un aspect polifonic. (S. Manu)

Ilustrează comicul (de caracter, de situație sau de limbaj) prin referire la o comedie studiată.

***O scrisoare pierdută*, de I. L. Caragiale**

Dicționarul de termeni literari accentuează ideea conform căreia „prin conținut și prin modul de rezolvare a conflictului, comedia se subsumează comicului”; acesta se definește ca o categorie estetică desemnând un fenomen care provoacă râsul, rezultatul unei neconcordanțe între conținut și formă, aparență și esență, parte și întreg, valoare și nonvaloare, scop și mijloace. Tudor Vianu afirmă că „redus la tipul său cel mai general, comicul este totdeauna o impostură demascată.” Această definiție sintetică se aplică în mod convingător, atunci când se discută despre comicul de caracter, în comedia lui I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*.

În cazul piesei amintite se observă că majoritatea personajelor sunt construite pe baza unor nepotriviri între aparență și esență, valoare și nonvaloare, scop și mijloace.

Scopul – personal – al câtorva personaje, este de a-și păstra aparența de onorabilitate; Zoe și Tipătescu nu vor să se afle de legătura lor, iar Cațavencu ar publica scrisoarea de amor în beneficiul propriu. În aceste condiții o chestiune de alcov ia proporții politice, iar mijloacele de luptă sunt disproporționate în raport cu scopul derizoriu.

Cu excepția Cetățeanului turmentat, toate personajele comediei pun preț nu pe cinste, ci pe aparența acesteia. Zoe, soția lui Trahanache și amanta lui Tipătescu, și-a căpătat prin căsătoria cu influentul om politic un statut de invidiat. De aceea ea nu poate risca să-l piardă, dar nu renunță nici la legătura sa extraconjugală, ceea ce o face să lupte, cu arme pur feminine, cu Tipătescu și Trahanache, dar și cu diplomatie și tact politic, cu Nae Cațavencu. Zoe știe că Tipătescu o iubește și, pentru a-l subordona scopului ei de a susține

candidatura lui Cațavencu, joacă marea scenă a disperării din actul al II-lea:

„Zoe: Atunci... (îneacă) lasă-mă, lasă-mă în nenorocire... lasă-mă să mor de rușine... Omoară-mă pe mine, care te-am iubit, care am jertfit tot pentru tine... Iată unde m-ai adus! Iată cât plăteau jurămintele tale!”

Deși speriată de consecințele neatenției sale, Zoe judecă situația la rece și îl eliberează pe Cațavencu din arest, obligându-i pe soț și pe amant să acționeze în interesul ei:

„Zoe: Da, îl aleg eu. Eu sunt pentru Cațavencu, bărbatul meu cu toate voturile lui trebuie să fie cu Cațavencu. În sfârșit, cine luptă cu Cațavencu luptă cu mine.”

Departate de a se integra în canoanele privind statutul femeii în epocă, Zoe, fire voluntară și abilă, își depășește condiția, amestecându-se în politică. Ea este forța din umbră a partidului, situație recunoscută și comentată de celelalte personaje: pentru Cațavencu este „mâna care-ți dă mandatul”, Cetățeanul turmentat o întreabă cu cine să voteze, iar Farfuridi comentează ironic: „Ei! Se-nțelege, damele sunt mai ambițioase...”

„Tendința de a face caracterologie în roman sau teatru implică un proces de tipizare în construirea personajelor propuse, o viziune canonică de moralist, concepând clasificarea faunei umane în sinteze portretistice bine delimitate prin schematismul lor expresiv” – se afirmă în același *Dicționar de termeni literari*. Acest proces se regăsește și în comedia lui Caragiale în care politicianul se prezintă, nuanțat, în câteva variante: Zaharia Trahanache pare ramolit și ușor de manipulat (sugestie dată de nume și prenume), în realitate, însă, este un politician versat, conciliant la nevoie, autoritar cu subalternii, dar obedient superiorilor. În acest sens se poate observa modul în care se comportă cu Farfuridi și cu Brânzovenescu cu care discută tăios despre „interesul partidului”, față de atitudinea adoptată de Agamiță Dandanache: „D-ta n-ai nici o grijă, mergem la sigur, la noi opoziție nu încapă... suntem tari stimabile... tari... Nu o să ai majoritate, stimabile...[...] zic: nu majoritate, unanimitate o să ai, stimabile.” Farfuridi și Brânzovenescu devotați partidului, se tem de „trădare”, ei reprezintă partea conservatoare a partidului, bârfitori și

intriganți, incuți cu gravitate. Cei doi se completează reciproc din punct de vedere temperamental.

Opoziția este reprezentată în piesă de Nae Cațavencu, „liberschimbist” și „ultraprogresist”. El aparține unei generații mai noi de politicieni, apelează la nume cu rezonanță politică, are o mobilitate comportamentală evidentă. Aflat în posesia scrisorii, el îl tratează cu o ușoară superioritate pe Tipătescu, dar rămas fără obiectul șantajului, devine umil față de Zoe și primește să „chefuiască cu poporul” și să conducă manifestația în cinstea lui Dandanache. Acesta din urmă, deși ramolit, este dominat de ambiții politice, astfel că va proceda ca și Nae Cațavencu, utilizând scrisoarea de amor a unui „becher” drept armă de șantaj politic. Dar, spre deosebire de acesta, el păstrează biletul: „Cum se poate, conșta mea, s-o dau înapoi? S-ar putea să fac așa prostie? Mai trebuie s-aldată... La un caz iar... pac! La Războiul”.

Deși deosebiți prin nuanțe, politicienii amintiți aparțin aceleiași tipologii pentru că sunt lipsiți de scrupule, incuți și, departe de a urma o doctrină politică, urmăresc numai chiverniseala proprie.

Aflat pe o altă treaptă socială, Pristanda întrușipează pe funcționarul care simulează obediența. El este incult, dar isteț, știe „să tragă condeiul” în folosul familiei sale, scuzându-se față de Tipătescu: „Statul n-are idee de ce face omul acasă, ne cere numai datoria; dar de! nouă copii și optzeci de lei pe lună: famelie mare, renumerație mică, după buget.” I se pare normal să asculte discuția din casa lui Cațavencu și să-și informeze superiorul despre aceasta, așa cum i se pare normal să fure: „ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică...”. Știe că Zoe reprezintă o forță în partid (chiar dacă nu în mod oficial) și-l măgulește pe Cațavencu, asigurându-și postul în cazul unor schimbări politice. Umilința personajului este însă jucată, fiindcă, rămas singur, nu se sfiește să comenteze: „De-o pildă, conul Fănică: moșia, moșie, funcția funcție, coana Joițica coana Joițica: trai nineacă, cu banii lui Trahanache...” Pristanda se conduce în viață după cuvintele „bieteii neveste”, care devin pentru el norme etice: „Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot, că sătulul nu crede la ăl flămând...”. Chiar ticul său verbal evidențiază o trăsătură de caracter; viclean, el simulează obediența,

aprobându-i pe cei de care are sau va avea nevoie, creând efecte comice: „Curat violare de domiciliu! da' umflați-l!”, „curat instrument”. Abuzurile sale, încălcarea legii, furtul din avutul statului, indiscreția, toate sunt în numele datoriei, „al misiei” de polițai.

După cum se poate observa, personajele lui Caragiale își construiesc o existență, care nu vizează esențele, ci aparența, iar moralitatea acestora rămâne numai la nivel declarativ. (B. M. R.)

Evidențiază rolul limbajului ca modalitate de caracterizare a personajelor într-o comedie studiată.

***O scrisoare pierdută*, de I. L. Caragiale**

Se știe că marii comediografi ai lumii au reușit să evidențieze trăsături de caracter ale personajului făcând apel la subtilitățile de limbă, așa cum se întâmplă la Shakespeare, la Molière, iar în literatura română la Caragiale. Alături de nume, modul în care se exprimă personajele sale are rolul de a evidenția una sau mai multe trăsături de caracter. Greșelile de pronunție, asociațiile de sensuri, anacolutul și încă multe altele evidențiază nu numai incultura – de altfel generalizată – ci chiar un anume statut social ori politic al personajului.

Caragiale creează efecte comice printr-un mijloc vechi, simplu și sigur – ticul verbal. În cazul comediei *O scrisoare pierdută* există câteva personaje care repetă, la infinit, anumite sintagme care marchează o anumită trăsătură de caracter ori conduită. Zaharia Trahanache, de exemplu, repetă propoziția „ai puținică răbdare” nu pentru că este ramolit, zaharisit etc., ci pentru că, om politic experimentat, el temporizează, tergiversează răspunsul, căutând soluția optimă. Când Farfuridi este întrerupt de rumoarea din sală, Trahanache se adresează adunării, împăciuitor: „Aveți puținică răbdare...”. Același tic are și rolul de a-și pune adversarul în încurcătură. Un alt exemplu antologic este cuvântul **curat** repetat în cele mai diverse împrejurări de Ghiță Pristanda. Ticul său verbal îl definește ca pe un funcționar care simulează acordul necondiționat

cu superiorii, caz în care efectul comic este maxim: „curat mișel”, „curat murdar”, „curat bampir”. Platitudinea în gândire, fixismul, sunt evidențiate de sintagma **fix**, rostită de Farfuridi. Statutul lui de avocat cu pretenții de orator este marcat de repetiția „dați-mi voie”, indiferent dacă există sau nu întreruperi din adunare.

Pronunțarea greșită a unor termeni denotă incultura tuturor personajelor: Ghiță Pristanda pronunță „bampir”, „famelie”, „scrofuloși”, „catrindală”. Farfuridi vorbește de „plebicist”, iar Cațavencu stâlcește și maxima latină „honeste vivere” pe care o pronunță „oneste bibere”. Confuzia de sensuri se poate observa în discursul acestuia, care utilizează substantivul **capitaliști** cu înțelesul de locuitori ai capitalei. Tipătescu se exprimă pleonastic („intrigile proaste”), iar Brânzovenescu oximoronic („manoperă grosolană”). Neologismele, rostite uneori cu vizibilă influență franceză, caracterizează o clasă socială în ascensiune care, în goana după puterea politică, a uitat de cultură („foncționar”, „enteres”, „endependent”).

Discursul lui Cațavencu se remarcă prin prezența unor nonsensuri: „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire” sau „Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face deloc în țara noastră”. Fraza amplă atrage după sine lipsa de logică: „... în Iași n-avem nici un negustor român, nici unul! [...] Și cu toate aceste toți faliții sunt jidani”. În același sens, Trahanache își citează fiul: „Tatișo, unde nu e moral, acolo e corupție și o soțietate fără prințipuri va să zică că nu le are”.

Logica personajelor se rupe în timpul expunerii, mai ales la cei doi oratori, Cațavencu și Farfuridi. Acesta din urmă ține un lung discurs în care raporturile sintactice sunt anulate: „Într-o chestiune politică... și care, de la care atârnă viitorul, prezentul și trecutul țării să fie ori prea-prea, ori foarte-foarte [...] încât vine aici ocaziunea să întrebăm pentru ce?... da... pentru ce?...”. Anacolutul (întreruperea continuității sintactice în propoziție sau frază) are efect comic în discursul lui Farfuridi: „Dacă Europa... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc soțietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... și... idei subversive [...] și mă-nțelegi, mai în sfârșit a dat probe de tact...”.

Anacolutul = întreruperea continuității sintactice într-o propoziție sau frază

Demnă de remarcat este utilizarea apelativelor de către personaje. Tipătescu este „coane Fănică” pentru Pristanda, ceea ce marchează o anumită familiaritate de la subaltern la superior, tolerată de acesta pentru că „mie-mi place să mă servească funcționarul cu tragere de inimă [...] Nu mă uit dacă se folosește și el cu o para, două...” Prefectul i se adresează lui Trahanache cu apelativul „neică”, de sorginte populară, evidențiind o veche amicitie, în timp ce Zoe îi spune „nene” soțului său, marcând o apreciabilă diferență de vârstă. Trahanache însuși, vorbind despre Cațavencu, îl numește cu ironie „onorabilul d. Nae Cațavencu”. Dialogând cu acesta, folosește apelativul „stimabile”, ca apoi să comenteze: „Să vezi unde vrea să mă aducă mișelul”. La adunarea electorală Trahanache îi numește pe toți cei prezenți „stimabili” (nu stimați) și „onorabili” (nu onorați), detașându-se, astfel, de masa de alegători, dar impunându-se acestora prin diplomație. Agamiță Dandanache însuși, ca politician cu state vechi, se adresează tuturor cu familiaritate, utilizând două apelative diminutive („neicușorule” și „puicușorule”) al căror sens s-a tocit prin repetare.

Un alt aspect demn de menționat este faptul că autorul jonglează cu ușurință cu registrele limbii. Deși oameni cu pretenții de politicieni educați, Cațavencu și Farfuridi folosesc, adesea, un limbaj de mahala (regăsit, mai pregnant, în „D-ale carnavalului”): „nu-ți vine la socoteală”, „toată gașca-n păr”, „chestie de tarabă”, „daraveri de clopotniță”. Aceleași două personaje, obișnuite cu discursurile în public (sunt avocați) împrumută procedee ale stilului oratoric: „dați-mi voie!”, apel adresat alegătorilor, interpelările, exclamațiile și interogațiile retorice sau grupurile de cuvinte incidente, paralelismul sintactic, toate acestea cad în derizoriu de vreme ce discursul în sine se vedește lipsit de logică. „Cele două mari discursuri politice din actul al treilea, al lui Farfuridi și al lui Cațavencu, pun în lumină și decalajul dintre act și cuvânt: acești retori instalați în iluzie concep doar acțiuni monumentale, epopeice, efemeride hiperbolice, concretizate în «prințipuri» care poartă peste timp emblemele comice ale unei epoci” (Constantin Hârlav).

Interjecții de tipul „ai”, „pst”, „ei”, ca și expresii de tipul „dă-i înainte”, „ai tras condeiul” sau prezența verbelor la mai mult ca perfect aparțin stilului familiar.

Dacă faptele de limbă amintite evidențiază statutul social al personajelor, în cazul lui Dandanache modul în care pronunță cuvintele arată, în mod clar, originea lui grecească. De fapt, prenumele Agamemnon amintește de eroul epopeii homerice, în vădit contrast cu defectele etalate de personajul caragialian: șiret, șantajist, vanitos. Sunt suficiente câteva replici pentru a fixa originea acestuia: „Cu ocazia aledzerii, neicursorule... rămăsesem fără coledzi”. El vine „cu birza ținți postii” și povestește despre „ținevas” în al cărui pardesiu găsește „o scrisorică de amor” compromițătoare care l-a determinat pe „becher” „să țedeze”.

Toate exemplele menționate demonstrează că limbajul, utilizat cu măiestrie de Caragiale, nu uniformizează, ci individualizează personajul, adăugând informații necesare în conturarea acestuia sau, așa cum afirmă Constantin Hârlav, „personajele caragialiene nu sunt monovalente psihologic; ele posedă o vizibilă complexitate interioară, pusă în evidență de discurs”. (B.M.R.)

Analizează construcția subiectului (conflict dramatic, intrigă, scenă, relații temporale și spațiale) într-un text dramatic studiat.

***O scrisoare pierdută*, de I. L. Caragiale**

Component al structurii unei opere literare (epice sau dramatice), subiectul unui text artistic este înțeles ca definire generală, un tot alcătuit dintr-o înlanțuire de întâmplări prin care se dezvăluie caractere omenesti și raporturile dintre ele. În teoria literară subiectul este caracterizat ternar: pentru ca acțiunea să-și înceapă derularea, în *situația inițială* (echilibrată) „se introduc evenimente care desființează echilibrul” și produc „transformarea” (Boris Tomașevski) ajungându-se la o *situație finală*. Deoarece creează tensiune, aceste evenimente iau formă conflictuală (între personaje, conflictul este exterior, între stări ale unui personaj,

conflictul este interior, psihologic), astfel încât sintagma *conflict literar* o înlocuiește frecvent pe cea de *subiect literar*. Tot teoria literară a stabilit etapele în evoluția subiectului – expozițiunea, intriga, desfășurarea acțiunii, punctul culminant și deznodământul – momente prezente, de obicei, în această ordine într-o creație literară (există situații de dislocare a momentelor subiectului sau de absență a unora dintre acestea, cel mai adesea renunțându-se la deznodământ).

Din perspectiva structurării momentelor subiectului, între opera epică și opera dramatică apar deosebiri datorită modului propriu de organizare a textului dramatic. În vederea evidențierii particularităților specifice unei creații dramatice, optăm pentru comentarea construcției subiectului în comedia *O scrisoare pierdută* aparținând lui I.L. Caragiale. Potrivit regulii propoziționale dramatice, piesa este alcătuită din patru acte care își subscriu un număr variat de scene (IX, XIV, VIII și, din nou, XIV), structură care permite dramaturgului să fixeze atenția cititorului/spectatorului asupra unui număr limitat de personaje, caracterizate fundamental prin dialog. Eroii care intră și părăsesc, succesiv, scena teatrului caragialian provin din societatea redusă la dimensiunea ei de mahala, văzută de autor ca o „categorie culturală sufletească”, după cum aprecia Garabet Ibrăileanu. Metaforă a umanității atacate de stereotipie și vicii morale, mahalaua devine obiectul satirei lui Caragiale, în timp ce personajele sunt simboluri ale mahalagismului. Astfel sunt descrise și „persoanele” care vor destrăma acel echilibru inițial, listă de personaje inclusă în preambulul piesei unde sunt fixate coordonatele expozițiunii, conform tiparului obișnuit al unei opere dramatice. Prezentările personajelor au rolul de a avertiza, deja, cititorul asupra statutului, nu atât social, cât moral, al protagonistului: „Ștefan Tipătescu, prefectul județului”, „Agamemnon Dandanache, vechi luptător de la '48”, Zaharia Trahanache – un avid al funcțiilor publice, ca și Nae Cațavencu, Zoe Trahanache, „soția celui de sus”, deci parvenită prin căsătorie. Pornind de la o bază istorică reală (revizuirea Constituției din 1883 și luptele intestinale ale Partidului Liberal), Caragiale critică, prin comedia sa, moravurile politice ale vremii, dar și tarele morale eterne ale naturii umane pe care le sancționează prin râs. Astfel, personajele

Tare = lipsuri

și situațiile depășesc limitarea spațio-temporală, dobândind caracterul generalității, aspect pe care dramaturgul a dorit să-l sugereze prin reperele cronologice și spațiale intenționat confuze: „În capitala unui județ de munte, în zilele noastre”. Încă din prima scenă a actului întâi, textul debutează în plină intrigă, continuată de altminteri, și în titlul piesei: scrisoarea de amor trimisă de amant (Ștefan Tipătescu) și pierdută de către Zoe, devine obiectul principal al conflictului întrucât se transformă în „documentul” prin care Cațavencu șantajează politic pe adversarii săi (Zaharia Trahanache și prefect) în vederea numirii sale drept candidat la deputăție. Amenințată cu dezonoarea, Zoe îi antrenează pe toți cei din jurul ei în lupta pentru menținerea integrității sale morale, dramatic știrbite în condițiile publicării subiectului de amor. De fapt, întreaga desfășurare a conflictului dramatic se rezumă la modalitățile găsite de Zoe ori de soțul sau amantul ei pentru a contracara șantajul ambițiosului Cațavencu. Fără a se recunoaște explicit cauza conflictului, Zoe apelează la întreg arsenalul de arme feminine, care se dovedesc infailibile: leșinurile, crizele lacrimogene, isteria compun teatrul jucat de o actriță perfectă care nu concepe să-și piardă reputația. Conflictul principal este amplificat și de intrările, respectiv ieșirile Cetățeanului turmentat, cel care găsește, pierde și din nou, recuperează prețioasa scrisoare de amor. Paralel cu această situație conflictuală se dezvoltă un conflict secundar, mocnit, care îi are în prim-plan pe Farfuridi și Brânzovenescu. Membri ai partidului condus de Trahanache și Tipătescu, cei doi își văd interesele (Farfuridi se știe drept candidat din partea partidului pentru scaunul de deputat) amenințate. Având sentimentul marginalizării sale politice, Farfuridi trăiește ridicol drama nerecompensării fidelității față de partidul căruia și-a devotat existența. Apelând la uzitatea „boule de neige”, pe care o diversifică introducând alte scheme ale literaturii universale (tehnica qui-pro-quo-ului, repetiția, coincidența, echivocul), I.L. Caragiale conduce conflictul dramatic într-un crescendo dinamic, atingând maxima tensiune a punctului culminant prin lovitura de teatru a numirii intrusului Agamemnon Dandanache drept deputat. Deznodământul aduce însă, cu sine împăcarea taberelor adverse, aflate într-o veselie inconștientă, în final, semn al

nonsensului care guvernează în lumea eroilor caragialești unde „grupurile inamice fraternizează, după lupte grozave”, așa cum ironic comenta Mircea Iorgulescu. Această comuniune hilară este posibilă pentru că scopul îi interesează, iar nu mijloacele, ori, cum Cațavencu s-a dovedit politicianul corupt, demagog, dar abil, versatil și perfid, Zoe nu pregetă a și-l face viitor aliat politic. Lipsite de alt ideal decât cel al ascensiunii sociale, personajele comediei lui Caragiale sunt simple marionete (Pristanda, Tipătescu), lăsându-se cu ușurință manevrați de alții (Zoe și Zaharia Trahanache, spre exemplu), la rândul-le, manipulați de dorința parvenirii și a conservării unei aparențe sociale, evident false.

Realizată, textual, prin dialog și monolog, opera dramatică se caracterizează și prin dimensiunea metatextuală generată de utilizarea specifică a didascalilor. Dacă în plan textual se urmărește evoluția conflictului, relațiile dintre personaje, modalitățile caracterizării directe și indirecte, în latura metatextuală indicațiile scenice întregesc și amplifică semnificațiile artistice ale mesajului. Tonul ironic al dramaturgului punctează, prin didascalii sugestive, conflictele iluzorii trăite de personaje, dând prilejul cititorului să constate, precum T. Vianu, că „veselia caragialiană (...) coboară până într-un fond al reflecției și până într-un stat al melancoliei”. Taxând virulent fățarnicia (conjugală, demagogică, patriotardă, civică), Caragiale critică sarcastic o societate decăzută, realmente „fără principii”, prin însuflețirea, în paginile comediei, a unor tipuri copiate din realitate și desăvârșite prin exagerare (S. Marian).

ESEURI

Trăsăturile prozei romantice

Sărmanul Dionis, de Mihai Eminescu

Scrie un eseu, de 2-4 pagini, în care să prezinți trăsăturile prozei romantice cu referire la o operă studiată. În realizarea eseului vei avea în vedere următoarele repere:

- a) integrarea literaturii românești în context european;
- b) relevarea a patru particularități ale ideologiei romantice cu exemple dintr-o operă literară în proză studiată;
- c) prezentarea construcției subiectului în textul romantic selectat (acțiune, conflict, relații temporale și spațiale);
- d) evidențierea trăsăturilor personajului de tip romantic, prin referire la două scene/întâmplări semnificative;
- e) exprimarea unui punct de vedere argumentat, în legătură cu opera studiată, privitor la afirmația: „[...] - traiectoria romantismului configurează un declin, o disoluție, o destrămare [...]. Antropologia romantică presupune o dorință de a nu se împlini, de a nu reuși”. (G. Gusdorf)

a. Apărut ca reacție împotriva rigidității impusă de cultul rațiunii, în formă și în idee) promovate de către clasiști, romantismul artistic eliberează cultura secolului al XIX-lea european prin primatul acordat sentimentului și fanteziei creatoare. Asimilat, de obicei, lirismului, romantismul conduce la apariția unor noi specii literare, atât lirice (meditația, elegia, poemul filozofic), cât și epice (nuvela istorică, romanul) sau dramatice (drama). În literatura română ideologia romantică se recunoaște în scrierile pașoptiștilor (Grigore Alexandrescu, Ion Heliade Rădulescu, Vasile Alecsandri), programul „Introducere”, semnat de Mihail Kogălniceanu și publicat în primul

număr al revistei „Dacia literară”, fiind considerat manifest estetic al romantismului autohton. Scriitorul care reușește, valoric, înrudirea romantismului românesc cu școala europeană este Mihai Eminescu, a cărui întreagă creație (lirică, epică, dramatică) desprinde literatura romantică națională de patetismul istoric ori erotic al contemporanilor săi. Ca și la romanticii francezi sau germani (Nerval, Hugo, Novalis, Hoffman), în opera eminesciană tutelară este expansiunea eului individual care evadează în ținuturi exotice, transgresează limitele spațio-temporale. Temele romanticilor sunt comune: propensiunea spre nelimitat, nostalgia primordialului, setea spirituală de absolut etc., care se adaugă preocupărilor generale pentru sublimarea trecutului istoric, a naturii și a iubirii.

b. Considerat „ultimul mare romantic al Europei” (G. Călinescu), Mihai Eminescu creează o operă de amplă vibrație romantică, atât poezia, cât și dramaturgia ori proza fiind mărturia „vocației romantice cardinale” (E. Tacciu) a damnării, a geniului, a erosului sau a morții. Mai puțin comentată decât poezia, proza eminesciană cultivă aceeași idee romantic-europeană care presupune credința în timpuri eterne capabile să învingă granițele temporale și spațiale, aspirând către o armonie universală prin care să fie contracarate semnele extincției umane. Ca atare, dimensiunea pe care o dobândește proza eminesciană este cea fantastică, teritoriu unde accesul este posibil prin vis, stare care devine laitmotiv în creațiile romantice. Primul dintre textele prozei fantastic-romantice scrise de Eminescu este nuvela *Sărmanul Dionis*, redactată la Viena și publicată, ulterior, în revista „Convorbiri literare” (numărul decembrie-ianuarie, 1872-1873). Rezultat al unor lecturi din literatura romantică germană, în care filozofia și fantasticul se îmbinau (Novalis, Chamisso, Schiller), „novela” *Sărmanul Dionis* este precedată de două încercări nuvelistice, rămase în manuscris, *Umbra mea* și *Archaeus*, unde Eminescu tratează teme și motive tipic romantice (mitul omului care și-a pierdut umbra, aspirația spre puritate, nostalgia absolută). Preluând din mitologia orientală ideea metempsihozei, romanticii europeni, deci și Eminescu, identifică astfel șansa ca experiența thanatică să nu fie decât o treaptă în

evoluția spirituală a omului, aspect identificabil în nuvelele sale (*Avatarii faraonului Tlă, Sărmanul Dionis*).

Transfigurând artistic teme filozofice precum relativitatea spațiului și a timpului (Kant și Schopenhauer), nuvela *Sărmanul Dionis* propune cititorului aventura spirituală trăită de eroul acțiunii a cărui identitate este ambiguă: este Dionis, tânărul poet contemporan cu naratorul, cât și călugărul Dan, personaj proiectat în vremea lui Alexandru cel Bun. Ambiguitatea, intrinsecă fantasticului, derivă din pendulările personajului Dan-Dionis între cele două existențe – încarnări ale sale, respectiv din trecerea eroului din planul real în cel imaginar. Conform tipologiei personajului romantic, personajul Dan-Dionis este un caracter excepțional acționând în circumstanțe neobișnuite: nevoiți a face față unei condiții materiale precare, ambii protagoniști, poetul Dionis și călugărul Dan, sunt atrași de infinitul spațial și temporal, trăind drama iscată de dorul către absolut și imposibilitatea transcenderii limitelor umane. Amândoi eroii (ce alcătuiesc, de fapt, o singură ființă) au profilul moral și social construit în baza antitezei romantice: și Dionis și Dan nu aparțin lumii mizere și inferioare spiritual, reprezentând ipostaze ale daimonului, entitate superioară cu predestinare luciferică. Figură romantică, daimonul Dan-Dionis este o natură tragică, marcată de o gravă solitudine, dar o conștiință preocupată de tainele universului și în competiție cu divinitatea. Prin acest personaj Eminescu dezvoltă una dintre temele romantice europene, satanismul; cultivat și de Goethe (*Faust*), satanismul aduce în prim-plan imaginea lui Satan, îngerul răzvrătit împotriva lui Dumnezeu și care, azvârlit din ceruri, devine simbolul năzuinței omului spre o cunoaștere ultimă, dar și, totdeauna, interzisă. Astfel se explică identitatea dublă a personajului: „Dionis, ateist superstițios”, și călugărul Dan, care se lasă manipulat de „maistrul” Ruben, travesti al diavolului: Dionis va fi condamnat, în final, pentru vina de a nu crede („atesit”), dar de a apela la resursele ocultismului, ale magiei („manuscriptul de zodii” – poarta către experiența metepsihotică); călugărul Dan este vinovat pentru că intră în contradicție cu statutul său de slujitor fidel al lui Dumnezeu: visul său îl transportă într-un spațiu edenic alături de femeia iubită (erosul fiind o experiență interzisă monahilor) unde

ispita luciferică îi produce căderea, deoarece Dan ajunge la aroganța asumării identității divine. Ambele personaje se încadrează în categoria romantică a damnatului și sunt, conform tradiției populare, „nenăscuți la timpul lor”. Eroii au nostalgia patriei cosmice căruia i-au aparținut odinioară și de aceea intră în tipologia celor cu „stea moartă”, fiind îngerii căzuți din paradisul divin, marcați de „vechea vină a inocenței pierdute și de nobila mândrie a cunoașterii” (Ioana Em. Petrescu).

c. Itinerarul urmat de personajul principal al nuvelei, Dionis (secondat de ipostaza sa, călugărul Dan) corespunde unei călătorii generate de aspirația spre absolut: întruchipând avatarul, Dan-Dionis se constituie într-un simbol pentru înțelegerea iubirii ca o cale spre moarte, dar având sens ascendent pentru că daimonul (Dan-Dionis) este salvat de la neființă de un înger (Maria). Ambiguitatea narativă a diegezei este determinată de profunda latură filozofică a nuvelei, dublată de aventura fantastică a personajului care trăiește experiența metepsihozei și a călătoriei astrale. Incipitul nuvelei, raportat la finalul acesteia, relevă simetria compozițională: cele două secvențe au calitatea unui prolog, respectiv epilog, ambele monologice și filozofice; Dionis meditează asupra relativității timpului și a spațiului, autorul problematizând ideile filozofice ale lui Kant și Schopenhauer: „În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sunt numai în sufletul nostru”. Acest fragment de gândire metafizică reprezintă un procedeu de introducere pe scena diegetică a eroului: tânărul poet Dionis. Dorința sa, romantic dezvoltată prin aventura fantastică a metepsihozei, este exprimată aici: „Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun – este oare absolut imposibil?”. În acest prolog se identifică, de fapt, intriga acțiunii: setea de cunoaștere a tânărului, care va apela ulterior la „instrumente” magice (cartea de zodii a anticarului Riven) pentru a trăi reîncarnarea. Construit în corespondență, finalul nuvelei se axează pe o puternică legătură narator-narator (cititorul virtual); utilizând pluralul persoanei întâi, autorul relativizează, din nou, existențele: „Cine-i omul adevărat al acestor întâmplări: Dan, ori Dionis? Mulți din lectorii noștri vor fi

căutat cheia întâmplărilor lui în locurile ce-l încungiurau [...] Fost-au vis sau nu? \asta-i întrebarea.” Dilema filozofică, narativă, shakespearean expusă, își află un răspuns livresc; citându-l pe Th. Gautier, autorul preferă un final în maniera *opera aperta*: „Nu întotdeauna suntem din țara ce ne-a văzut născându-ne și de aceea căutăm adevărata noastră patrie”. „Nostalgia inversă” invocată aici de Eminescu este față de acea patrie cosmică pierdută printr-un tragic contratimp (Ioana Em. Petrescu), astfel încât omul (și eroul nuvelei) este dureros marcat de neputința întoarcerii în „țara” edenică.

Prin urmare, subiectul nuvelei este anticipat, derutant pentru o primă lectură, din secvența prologică – episod distinct, aspect semnalat grafic de autor. Acestei introduceri meditativ – filozofice îl urmează expozițiunea care prezintă personajul principal, poetul Dionis. Portretul protagonistului este fixat în ramă specific romantică: Dionis apare într-o noapte (motiv romantic) ploioasă, iar naratorul optează pentru formula narativă homodiegetică, simultan cu adoptarea unui ton ironic (modalitate romantică) în descrierea eroului: „Umbra eroului nostru dispărea prin șiroaiele ploii care deteră capului său aspectul unui berbec plouat, și te mirai ce mai rezistă torentelor de ploaie; hainele lui ude sau metafizica”. Accentuând simbolul privirii, ca expresie a setei de cunoaștere, autorul remarcă „acea intensivă visatorie” a ochilor care se armonizează cu surâsul „de o profundă melancolie”. Cele două trăsături specific romantice contrastează cu mediul săracăcios și ostil în care viețuiește Dionis, cel lipsit de iubire și orfan. Dorința, anterior expusă, a personajului de a trăi în altă epocă se împlinește: eroul se trezește din vis și se vede în vremea lui Alexandru cel Bun, în ipostaza călugărului Dan. Acum, existența monahului ca Dionis pare să fi fost vis, rezultat al lecturii date de „maistrul” Ruben, evreul care îl purta prin lumea cunoașterii absolute. Această fantastică transfigurare spațio-temporală îi este prilejuită tânărului Dionis de „manuscriptul de zodii” dat de anticarul Riven (personaj omolog al maestrului Ruben în existența personajului ca Dionis). Aspirația lui Dionis de a se transpune în lumi care se formează aievea așa cum le dorești, în spații luminate” este împlinită romantic prin calea magiei și a visului. Convins că „sub fruntea noastră e lumea”, Dionis

activează formula magică din cartea de astrologie a lui Zoroastru, având șansa să schimbe lumea străină în care exista cu patria pierdută a anterioarei sale existențe ca monahul Dan. În această ipostază, Dionis are posibilitatea identificării naturii însăși a existenței umane: în postura călugărului Dan, însă, Dionis trăiește experiența luciferic a aroganței în fața misterului divin. Călăuza sa în descifrarea tainei sacramentale este Ruben, mască umană a demonului, care, sub imperiul protecției și a înțelepciunii, ispitește sufletul și mintea călugărului, bucurându-se de reușita sa: „– Hîhî! zise, încă un suflet nimicit cu totul!”. Inițiat de Ruben-Satan, Dan reface experiența nefastă a lui Satanail, îngerul-căzut. Lămurindu-i visul cu întruparea sa ca Dionis (viitoare întrupare a sa), dascălul îi explică diferența dintre ființa efemeră (trupul) fizic al unei încarnări) și sufletul etern, arhetipul. Pentru problema transcenderii timpului și a spațiului, Ruben îi dă lui Dan soluția: schimbarea locului cu propria umbră, simbol al sufletului etern. Invocând fatala cădere luciferică, Ruben nu îl avertizează pe călugărul Dan că formulele magice prin care obține cunoașterea nu reprezintă calea lui Dumnezeu, ci a demonului. Ajuns în chilie, Dan face schimbul cu umbra sa, dar nu poate pleca întrucât sufletul său are o pereche – Maria. Drumul lui Dionis-dan este ireversibil: dorința sa este de a abandona mediul străin în care se simte captiv pentru a recupera patria cosmică originală, de fapt spațiul edenic. Pentru ca această reintegrare să fie posibilă, iubirea devine unica șansă: cuplul sacru Dan-maria va transcede limitele spațio-temporale, deschizând poarta grădinii paradisiace. Pe cei doi, însă, îi desparte mobilul călătoriei: dacă pentru Dan scopul este cunoașterea, pentru Maria motivația a reprezintă dragostea. Ipostază a omului de geniu însetat de absolut și nefericit prin condiția sa umană, Dan Dionis iubește o Maria inocentă și suavă, dar incapabilă să se înalțe la dimensiunea spirituală a lui Dan-Dionis, care, la chemarea către spațiul fericirii absolute, întreabă candid: „Dar ce va zice mama?”. Transferul suflet-efemer-umbră are rol și pentru Maria, iar cei doi încep călătoria: universul compensativ al lui Dan Dionis va fi tărâmul selenar, unde personajul reface cuplul adamic în grădina paradisiacă și astrală. Secvența este romantică și fantastică: perspectiva personajului asupra

pământului, devenit microscopic, abundă în litote: „atom atât de mic”, „bulgăre negru și neînsemnat”. Raiul îi ocrotește pe cei doi îndrăgostiți, dar Dan-Dionis este nemulțumit: ca om se simte realizat prin eros, însă răspunsul la obsesia sa, legată de taina „creațiunii”, nu vine. În acest moment al diegezei, desfășurarea acțiunii atinge punctul culminant: celor doi li se interzice intrarea pe poarta „închisă”, străjuită de marele ochi de foc în triunghi, deasupra căruia se află un proverb, „doma lui Dumnezeu”, „o enigmă chiar pentru îngeri”. Eminescu se opune aici tradiționalei reprezentări divine antropomorfe, optând pentru imaginea egipteană a divinității, simbolizate prin ochiul (semn al cunoașterii divine, al omniscienței și clarviziunii) integrat în triunghi (simbol al piramidei faraonice sugerând echilibrul universal). Dan-Dionis trăiește criza în urma căreia ajunge la concluzia că „Dumnezeu este pentru că noi îl gândim și singurul Dumnezeu este, pentru om, mintea însăși a omului” (Rosa del Conte). Ignorând avertizările îngerilor și credința Mariei, Dan-Dionis devine arogant: „oare nu se mișcă lumea, cum voi eu? (...) *Oare fără s-o știu nu sunt însumni Dumne...*” Gândirea sa nu poate atinge limita ultimă a libertății: greșeala, pentru care va fi sancționat, este trufia, generată de faptul că esența divină trebuie trăită în credință (cum face Maria) și nu realizată în gândire. Dan este tentat să se substituie acelui sens absconditus, repetând rebeliunea satanică. Pentru păcatul orgoliului său, Dan va recădea în temporalitate și va fi salvat, parțial, prin iubire. Atingerea pământului echivalează cu trezirea din vis a lui Dionis care își conștientizează iubirea pentru Maria căreia decide să-i mărturisească, printr-o scrisoare, sentimentele. Când epistola este citită de Maria, Dionis cade într-un lung leșin din care va fi salvat de Maria, împreună cu tatăl ei și un doctor „pleșuv” și „biped”. Aceeași stare de rău organic (derivat din răul orgolios înfăptuit în existența paradisiacă) o trăiește și Dan. Asistat în boala sa de maestrul diabolic Ruben, Dan are revelația identității mefistotelice a lui Ruben, căruia și-a vândut sufletul. Delirul în care cade călugărul este identic cu starea de alienare a tatălui tânărului Dionis care trăise aceeași experiență. Dacă lui Dan sau tatălui poetului diavolul le ia sufletul, Dionis are șansa salvării prin iubirea Mariei. Deznodământul de tip basmic, în care cei

doi se căsătoresc și moștenesc o avere consistentă, i-a fost adesea reproșat lui Eminescu. Ioana Em Petrescu îl înțelege altfel: nu este un happy-end facil, ci „ultimul din seria de visuri prin care Dionis modelează «ordinile realității»”. Rămâne Dionis, în continuare a fi „chipul unui tânăr demon lângă chipul unui înger, ce n-a cunoscut niciodată îndoiala”. Angelitatea Mariei, iubirea ei vor reprezenta acum compensația spirituală a lui Dionis, care se salvează prin „vis erotic” (Ioana Em. Petrescu).

d. Întruchipând eroul romantic înzestrat cu atributele genialității, protagonistul nuvelei, Dan-Dionis, este un simbol al titanismului metafizic. Personaj eponim în nuvelă, Dionis este construit în baza procedului romantic al antitezei și al cultivării motivului „dublului”. Antiteza se manifestă la nivel exterior: bogăția spirituală a personajului se opune mediului „sărman” în care trăiește; „băiat sărac” și orfan, eroul este selectat dintr-un mediu social umil, potrivit principiilor romantice. Este superficială, însă, interpretarea epitetului „Sărmanul” doar cu această conotație. De altfel, antepus numelui propriu în titlu, adjectivul își relevă semnificația: „nefericitul” Dionis, însuși Eminescu, ulterior, completând: „Prin natura sa predispusă, el devenea și mai sărac”. „Subtilitățile metafizice”, reveria și melancolia, îl fac nefericit. Numele inedit dat personajului se înrudește, în opinia Rosei del Conte, „contrastativ și ironic” cu acele ale marelui vizionar al Bisericii bizantine, cel care, sărman fiind, a devenit fericit prin atingerea revelației misterului incomunicabil divin. Or, aceasta nutrește și Dan-Dionis; totodată, numele apare evident asociat cu extazul cognitiv dionisiac: lui Dan-Dionis cunoașterea îi devine accesibilă prin erosul dionisiac. Cugetările filozofice ulterioare experienței erotice se înscriu în tipul cunoașterii apolinice, raționale, iar eroul va opta pentru cunoașterea prin iubire, abandonând „sărmana” solitudine. Iubirea reprezintă universul compensativ al intelectualului, prizonier într-o lume străină, meschină și inferioară. Autoportretul lirico-narativ și ironic al lui Eminescu, portretul conturat lui Dionis în expoziție arată un tânăr copist de „poate nici optsprezece ani” – un idealist, adept al neopozitivismului, preocupat de marile probleme ale existenței.

Lectura, creația poetică, reveria și melancolia sunt căile de evadare ale eroului din universul închis. Paloarea feței (de o „dulceață vână albă”) evidențiază, strălucirea ochilor care, o dată închiși pentru visare, permit deschiderea „ochiului” lăuntric („numai ochiul lui e viu”) simbolizând cunoașterea ezoterică, accesibilă doar celor neinițiați. Or, tânărul Dionis se pregătește pentru aventura inițiativă a cunoașterii divine. Existența lui Dan-Dionis, ambii întrupări ale aceluiasi suflet etern, stă sub semnul arderii demonice, al gândirii incandescente, subliniate prin dominanța cromatică a roșului diavolesc: cartea anticarului Riven-Ruben este scrisă cu „cerneală roșie ca sângele”, iar Dan-Dionis va cădea pradă pactului cu Satana care îi vrea sufletul. Roșul demonic poate fi înfrânt numai de albastrul cuvios al îngerului păzitor, Maria. Când Dan-Dionis se identifică spiritului divin (*homo homini deus*) salvarea vine prin Maria, „îngerul blond ca o lacrimă de aur [...] cu ochi albaștri și cuvioși, precum albastru și cuvios e adâncul cerului și divina sa eternitate”. Credința Mariei va mântui păcatul identificării orgolioase cu Dumnezeu: „Nu vezi tu, Mario, că tot ce gândesc eu îngerii împlinesc în clip?” Făcând confuzia Eu-Dumnezeu, Dan-Dionis se va prăbuși din grădina paradisiacă asemenea lui Satanail, urmărit de vocea divină înfuriată (singura intervenție și antropomorfizare a lui Dumnezeu în nuvelă): „Nefericite, ce ai îndrăznit a cugeta? Norocul tău că n-ai pronunțat vorba întreagă!...”. Încercând să-și depășească limitele propriei cunoașteri, personajul se împlinește prin iubire care, înainte de moarte, este „unica posibilitate adevărată de împlinire și regăsire a sinelui și a imaginii proprii în altul” (Bianca Osnaga).

e. Căutarea moleșită a drumului spre idealul absolut este și premisa căderii personajului. Și în acest sens poate fi înțeleasă afirmația lui G. Guesdorf care asimilează „traectoria” romantismului unei disoluții. Din cauza incompatibilității între lumea reală și cea a visului, în care trăiește eroul romantic, se produce inevitabilul declin. Dorința de libertate și cunoaștere absolută se izbește de o „descurajantă descoperire a limitelor” (Sergiu Pavel Dan) care relevă pesimismul eminescian. Ființa romantică, în sine, transfigurată prin eroii romantici (aici Dan-Dionis) își contemplă propriul eșec pentru



că este conștientă de imposibilitatea sa identificare cu triumful. Sădită în interioritatea personajului romantic, nostalgia atingerii absolutului coexistă cu înclinația spre prăbușire, ca dimensiuni antitetice ale sufletului romantic definibil prin *coincidentia oppositorum* (coincidența celor ce se atrag) (S. Marian).

Trăsăturile prozei realiste

Ion, de Liviu Rebreanu

Scrie un eseu în care să ilustrezi trăsăturile prozei realiste pornind de la un text literar studiat. În redactarea eseului vei avea în vedere:

- a) prezentarea teoretică a realismului (definiție, trăsături, reprezentanți);
- b) specificarea a patru trăsături realiste în opera aleasă;
- c) evidențierea construcției subiectului (relații spațiale și temporale, acțiune, conflict);
- d) prezentarea personajului principal în relație cu celelalte personaje;
- e) exprimarea unui punct de vedere argumentat în relație cu afirmația lui Constantin Ciopraga: „În romanele lui Liviu Rebreanu senzația vieții reale, fără nimic idealizat, e continuă. Oamenii sunt vii, trăiesc, se agită.”

a) În dicționarele de specialitate, termenul de realism (fr. *realisme* = reel “real”) apare cu două sensuri. Primul se referă la “reprezentarea veridică a realității, opusă idealizării și fanteziei”, avându-se în vedere ideea existenței unui raport al literaturii cu realitatea pe care o transfigurează, în conformitate cu principiul mimesisului. În consecință, se discută despre un “realism etern” (Van Tieghem), nelimitat la o anumită epocă istorică, identificabil în operele în care scriitorii, dotați cu spirit de observație, surprind aspecte ale societății timpului, reflectând adevărul vieții.

Cea de-a doua accepție a termenului are în vedere curentul literar manifestat în Franța, apoi, prin fenomenul de “iradiere”, în țările europene, începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Primul manifest realist este semnat de Honoré de Balzac, în prefața ediției din 1842 a *Comediei umane*. Marele scriitor francez își propunea să zugrăvească societatea contemporană, considerându-se “un pictor mai mult sau mai puțin fidel (...) al tipurilor umane, povestitorul dramelor vieții intime, arheologul mobilierului social, nomenclatorul profesiilor, înregistratorul binelui și al răului”.

În 1857 este publicat studiul *Le Realisme* al lui Jules Champfleury, considerat, de altfel, adevăratul teoretician al acestui curent literar. Aici este prezentată doctrina noii arte literare inspirate din prezentul social, imaginația fiind considerată “regina erorii și falsității”.

Contemporan romantismului, aflat în momentul de maximă înflorire, realismul se bazează pe dezvoltarea epicului (specia preferată fiind romanul), pe tipicitate (personajele sunt “tipice în împrejurări tipice”), pe determinismul social (în sensul că omul este produsul mediului în care trăiește).

Descrierile sunt minuțioase, valorificându-se tehnica detaliului semnificativ. Preocuparea pentru social și economic, prezentarea veridică a realității, atitudinea lucidă, critică a scriitorului subliniază aspectul monografic al creațiilor realiste.

Adoptând un stil sobru, impersonal, autorul, omniscient și omniprezent, devine un stăpân atotputernic al textului, al lumii prezentate, ca în operele semnate de Balzac, Dickens, Stendhal, Flaubert, Dostoievski, Thackeray, Twain, Tolstoi sau Cehov, pentru a menționa doar numele celor mai importanți reprezentanți ai realismului din literatură universală.

În ceea ce privește literatura română, se constată faptul că realismul se manifestă simultan cu romantismul și clasicismul, în perioada pașoptistă. Elemente realiste apar în fiziologiile lui M. Kogălniceanu și C. Negruzzi, în romanul lui N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, și, mai târziu, în romanele lui D. Zamfirescu din *Ciclul Comăneștilor*.

Estetica realistă este impusă definitiv de Ioan Slavici, în nuvelele sale, dar mai ales în romanul *Mara*, creații cu un accentuat caracter monografic.

transfigura = transforma

b) Realismul lui Slavici este continuat de L. Rebreanu "excepțional observator al concretului, mare creator atunci când, pornind de la palpabil, privind cu un ochi pipăitor, el surprinde esențele, acestea devenind psihologii și destine" (C. Ciopraga). Scriitorul a promovat unul dintre principiile fundamentale ale realismului, cel al verosimilității, opera sa, aproape în totalitate, fiind, în termenii propuși de Stendhal, „o oglindă purtată de-a lungul unui drum...”.

În spiritul predecesorului său francez, Rebreanu mărturisea că: "Este, negreșit, o oglindă a vieții literatura, dar o oglindă selectivă, sintetică, în care arată sufletul cel mare și etern al omului și al neamului...". Romanul *Ion*, publicat în 1920, demonstrează că, într-adevăr, pornind de la realitate, pe care a transfigurat-o artistic, autorul și-a creat "o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întâmplările ei".

Este bine cunoscut faptul că, în elaborarea primei sale capodopere, Rebreanu a valorificat întâmplări reale (scena cu țăranul îmbrăcat în straie de sărbătoare care sărută pământul "ca pe o ibovnică"; destinul Rodovicăi, tânără din satul lui natal, sedusă pentru averea ei de "cel mai becisnic flăcău"; discuția cu Ion Pop al Glanetașului, "un flăcău din vecini, voinic, harnic, muncitor și foarte sărac"). Dincolo de conexiunile pertinente ce se pot stabili între operă și realitate (conexiuni ce alcătuiesc, în opinia lui A. Marino, "substratul antropologic" al textului literar) *Ion* rămâne primul roman românesc modern, de factură realist-obiectivă.

Tema abordată este una cu tradiție în literatura noastră. Rebreanu surprinde satul românesc ardelean la începutul secolului al XX-lea, cu cele două mari probleme ale sale: cea socială și cea națională. Temei rurale i se asociază însă și tema iubirii, adaptată la realitățile satului dintr-un anumit moment istoric. Titlurile celor două părți ale romanului (*Glasul pământului*, *Glasul iubirii*) sunt sugestive din acest punct de vedere, eroul, Ion, nereușind să împace cele două chemări antagonice.

Impresia de verosimil este creată de începutul creației, construit pe motivul central al drumului. O prima semnificație a acestuia este de cale de acces, de liant între realitate și universul ficțional. Devine însă și metaforă anticipativă a traseului existențial

parcurs de Ion, inițial oscilând între cele două “glasuri”, în cele din urmă pierdut în noianul atâtor destine dramatice.

c) N. Manolescu îi conferă statutul de personaj în cadrul textului, fiind prezentat, simetric, și în final. Astfel romanul devine un univers “închis și rotund”, un “corp sferoid” (sintagma propusă chiar de autor).

Circularitatea are în vedere și organizarea capitolelor din cele două părți (1-13, 2-12, 3-11; 4-10 etc.). Primele paragrafe ale romanului evidențiază statutul de narator omniscient și omniprezent, care prezintă, la persoana a III-a singular, oameni, fapte și locuri. Asemenea unui demiurg, el creează iluzia unei lumi aievea.

Bogăția toponimică din primele pasaje ale cărții subliniază, de asemenea, aspectul ei realist, denumiri precum Cluj, Armadia, Jidovița permițând plasarea exactă a acțiunii într-un anumit spațiu.

Perspectiva panoramică inițială se restrânge treptat, cititorului fiindu-i descris satul Pripas, dinspre exterior (drumul de acces) spre interior (curtea Todosiei, văduva lui Maxim Oprea). E duminică și lumea e adunată la horă – alt motiv important al romanului, interpretat de N. Manolescu drept “o horă a soartei”. Naratorul are acum posibilitatea să prezinte personaje, să configureze conflicte, să anticipe derularea acestora. Hora apare ca o formă tradițională a vieții comunității cu multiple funcții revelate în chiar gruparea personajelor.

Astfel, se constată că se ține cont de vârsta, de starea civilă și de starea socială a eroilor, ultima menționată fiind, de altfel, cea mai importantă. Bogătani precum Vasile Baci, Toma Bulbuc, George Bulbuc îi resping pe sărăntoci (Ion Glanetașu sau Dumitru Moarcăș). Pământul determină în comunitatea rurală poziția socială și autoritatea morală. Acesta constituie atât miza conflictului exterior, între Ion și Vasile Baci, cât și a conflictului interior, al eroului care oscilează între atracția thanatică și cea erotică. Acest aspect este sesizat, printre alți critici, de către Constantin Ciopraga, care afirmă că: “Dramă a pământului, *Ion* e în același timp un roman al iubirii tragice și al morții (...)”.

Dacă un prim plan al romanului urmărește destinul lui Ion Pop al Glanetașului, în paginile primului capitol se configurează și

cel de-al doilea plan al acțiunii ce îi are în centrul atenției pe intelectuali comunității rurale, preotul Belciug și învățătorul Herdelea. Biserica și școala sunt instituții prezente permanent în viața satului, reprezentanții acestora bucurându-se de un statut aparte, după cum se observă de la prima lor apariție, la horă, când sunt tratați cu deosebit respect. În episoadele colaterale firului narativ principal este prezentată rivalitatea celer doi "domni", din motive diferite.

Aspectul monografic al scrierii este așadar evidențiat de primul capitol, îndeosebi prin prezentarea detaliată a horei. Al Piru nota că în *Ion* autorul "a vrut să dea senzația vieții plenare și în acest scop a procedat la acumulări succesive de întâmplări", dintre care unele "momente capitale ale existenței" (nașterea, nunta, moartea), "momente caracterizate printr-o anumită peridiocitate (hora, cheful la cârciumă, bojotaia), "momente neprevăzute" (bătaia dintre flăcăi, încălcarea răzoarelor, probozirea în biserică, spânzurarea cârciumarului Avrum etc.). Sunt tot atâtea secvențe decupate din viața de zi cu zi a satului.

d) Eroul romanului este tipic pentru lumea căreia îi aparține. Și numele său, atât de comun, devine un simbol. În *Addenda la Jurnalul* scriitorul precizează că "Ion simbolizează pasiunea țăranului român pentru pământul pe care s-a născut, pe care trăiește și moare".

Judecat diferit de critici (Lăvinescu îl consideră "o figură simbolică, mai mare decât natura", în timp ce Călinescu îl vede drept "o brută"), Ion este, cu siguranță, un personaj complex, contradictoriu, "sufletul lui având destule cute ascunse, greu de sondat" (Constantin Ciopraga). Patima ancestrală pentru pământ, dublată de dragostea pentru Florica, cea mai frumoasă fată din sat, dar și foarte săracă, îl conduce în cele din urmă la un sfârșit tragic.

Dându-și seama că "Dragostea nu ajunge în viață. Dragostea e numai adaosul. Altceva trebuie să fie temelia.", flăcăul o seduce pe Ana, fiica bogotanului Vasile Baci. Intră în posesia pământului atât de dorit, dar conștientizează, prea târziu, că fără a trăi alături de femeia iubită, nu poate fi pe deplin împlinit, după cum mărturisește: "Ce folos de pământuri dacă cine ți-e drag pe lume nu-i al tău!". Ion

devine astfel un erou tragic, pus în situația de a alege între două aspirații la fel de necesare împlinirii sale.

Specifice realismului sunt și tehnicile narative la care apelează scriitorul. Ca element de modernitate atrage atenția tehnica numită a contrapunctului, prin intermediul căreia fiecare dintre cele 13 capitole prezintă un personaj, o familie sau un anumit aspect din viața satului.

Circularitatea (tehnică predilectă rebreniană) se realizează, după cum s-a menționat, prin descrierea detaliată a drumului, în incipitul și în finalul romanului, ca simbol al vieții care își continuă cursul.

Cu ajutorul tehnicii cinematografice sunt surprinse evenimentele din existența satului Pripas, autorul dovedind calități ale unui regizor desăvârșit.

În ceea ce privește stilul, acesta se caracterizează prin acuratețe, concizie, sobrietate, Rebreanu fiind consecvent cu ideile sale teoretice expuse, printre altele, într-un interviu din 1926. Încă de atunci mărturisea: „Prefer să fie expresia bolovănoasă și să spun într-adevăr ce vreau, decât să fiu șlefuit și neprecis. Strălucirea stilistică (...) se face mai întotdeauna în detrimentul preciziei și al mișcării de viață.”

e) Oprindu-se asupra romanelor rebreniene, Constantin Ciopraga constata că, în cadrul acestora, „Senzația vieții reale, fără nimic idealizat, e continuă. Oamenii sunt vii, trăiesc, se agită.” Criticul evidențiază astfel trăsătura definitorie a prozei scriitorului ardelean-realismul. Observând cu atenție realitatea unei epoci și promovând principiul verosimilității împreună cu tehnici narative specifice realismului, el a transformat concretul în imaginar.

În mod deosebit *Ion*, roman unanim apreciat încă de la apariție, impresionează prin construcție, stil, prin maniera obiectivă a lui Liviu Rebreanu de a surprinde o lume, autorul devenind un „être de son temps” și, mai mult decât atât, un mare creator de viață. (M.A.)

Caracterizarea unui personaj dintr-o operă literară aparținând realismului

Ion, de Liviu Rebreanu

Exemplifică, într-un eseu de două-patru pagini, modalitățile de caracterizare a personajului dintr-o opera literară aparținând realismului. În redactarea eseului vei avea în vedere:

- a) evidențierea modalității de reprezentare a realității în opera literară aleasă;
- b) precizarea obiectivității/subiectivității scriitorului;
- c) prezentarea imaginii personajului tipic/atipic, verosimil/simbolic ales;
- d) relevarea relațiilor cu celelalte personaje;
- e) evidențierea procedeelor de caracterizare a personajului.

a) Prin romanul obiectiv *Ion*, Liviu Rebreanu inițiază o etapă nouă în istoria romanului românesc și o trecere de la realismul poetic și liric (reprezentat de Ion Creangă, Duiliu Zamfirescu, Mihail Sadoveanu, Geo Bogza, Zaharia Stancu) la realismul obiectiv, critic, antiliric.

Caracterul realist al universului social creat de Liviu Rebreanu este conferit de procedeele realiste utilizate (creația și analiza psihologică), de temele realiste abordate (satul și țăranul, posesia pământului), de eroii reprezentativi ai unor categorii sociale, de conflicte, de subiectele luate din viața socială și de reliefarea unor împrejurări tipice.

Prozatorul utilizează o documentare riguroasă, inspirându-se din fapte autentice, dând viață artistică unor personaje cu existență reală. Romanul se vedește a fi o frescă, o monografie a vieții social-economice și familiale din spațiul ardelenesc rural, în primele decenii ale secolului al XX-lea. El nu descrie doar viața țăranilor ardeleni, ci și pe cea a „păturii intelectuale” și „în primul rând, familia învățătoarească și preotească”, urmărind satul românesc al acestei zone geografice sub aspect documentar și etnografic. Rebreanu utilizează **tehnica planurilor paralele**, trecerea de la un

plan narativ la altul realizându-se prin alternanță, faptele fiind relatate **cronologic** (secvențele narative se înlanțuie). Investigația narativă se orientează spre reliefarea obiceiurilor legate de mari momente din viața omului (nașterea, nunta, înmormântarea), a relațiilor de familie, culturale, sociale, generate de diferențele economice, hora duminicală, tocmeala, bătaia feciorilor, muncile câmpului etc.

Tema este deci, în primul rând, una socială, având în centru problematica pământului. Ea e dublată, însă, de tema iubirii și de tema destinului.

Romanul are 13 capitole și două părți: **Glasul pământului** și **Glasul iubirii**. Arhitectonic privit, Rebreanu îl concepe ca pe un corp geometric perfect, „sferoid”, circular, atrăgând atenția simetria incipitul cu finalul.

Scriitorul dorește să creeze iluzia realului și plasează acțiunea în topografii exacte, reale: „Din șoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărășind Someșul când la drapta, când la stânga, până la Cluj și chiar mai departe...”

b) Narațiunea se realizează la persoana a III a, nonfocalizată, naratorul fiind **detașat**, **obiectiv**, neimplicându-se în faptele prezentate. Este unul **omniscient**, știind mai mult decât personajele sale și **omniprezent**, fiind un regizor desăvârșit. Scriitorul anticipează finalul, prin secvențe sau replici semnificative. Stilul este unul **sobru**, lipsit de imagini artistice, concis, precis. Naratorul este **anticalofil**, mărturisind că „strălucirile artistice, cel puțin în operele de creație se fac mai totdeauna în detrimentul preciziei mișcării de viață”. El propune cititorului o **anti-ficțiune**, descriindu-și personajele, ca și Balzac, printr-o privire rece și obiectivă, având o viziune dură asupra realității.

c) Intenția mărturisită a prozatorului a fost aceea de a face din protagonistul operei sale un **erou reprezentativ** pentru clasa țărănească lipsită de pământ, un simbol al unei întregi lumi, un „exponent” (G.Călinescu). Este harnic, muncitor la început („Pământul îi era drag ca ochii din cap”, „Munca îi era dragă, oricât ar fi fost de aspră, ca o râvnă ispititoare”). Nu suporta jignirile „bogotanului” Vasile Baciș, care-l numește rușinos „sărăntoc” și

„fleandură”. Vrea să refacă averea pierdută a familiei și să obțină un statut în lumea satului, statut ce nu putea fi conferit decât de posesia pământului, conform ierarhiei stricte a colectivității din care face parte. În mentalitatea sătască, oamenii sunt respectați doar dacă au avere, acest fapt generând tensiuni sociale între săraci și bogați. Căsătoria devine contract social, neîntemeindu-se pe sentimente, ci urmând interese economice. Dorește să-și păstreze astfel demnitatea umană. Acesta va fi, de fapt, factorul declanșator al dramelor personajelor romanului (Ion, Ana, Florica, George, Vasile Baci, Laura).

Ion este tipul țăranului ce dorește a avea pământ. Dorința de a avea pământ, „cât mai mult pământ” i se transformă însă în „idolatrie”, absorbindu-i întreaga ființă, subjugându-l definitiv și devenind obsesie tiranică: „Sub sărutarea zorilor tot pământul, creștat în mii de frânturi, după toanele și nevoile atâtor suflete moarte și vii, părea că respiră și trăiește. Porumbiștile, holdele de grâu și de ovăz, cânepiștile, grădinile, casele, pădurile, toate zumzăiau, șușoteau, fâșăiau, vorbind un grai aspru, înțelegându-se între ele și bucurându-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare și mai roditoare. Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. Se simțea mic și slab, cât un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vântul o vâltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat, în fața uriașului:

- Cât pământ, Doamne!...”

Prin mijloacele utilizate în atingerea scopului său, personajul se sustrage însă tiparului, devenind o individualitate (o seduce pe Ana, îl înșală pe Vasile Baci).

Văzut de Eugen Lovinescu, eroul este „expresia instinctului de posesiune, în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o viclenie procedurală și o voință imensă”. Pe de altă parte, George Călinescu îl vede ca pe un „egoist, lipsit de scrupule”, ca pe „o brută căreia pretenția îi ține loc de deșteptăciune”, afirmând că „nu din inteligență a venit ideea seducerii Anei, ci din viclenia caracteristică oricărei ființe reduse”.

Ion este prezentat la început ca un tânăr țăran admirat de unii reprezentanți ai satului, cum este învățătorul Herdelea, care afirmă

despre el că fusese cel mai bun elev al său, regretând faptul că din cauza problemelor familiei nu mai poate urma școala.

Eroul este isteț, nu însă foarte inteligent. Renunță conștient la dragostea Floricăi, dorind pământul lui Vasile Baciș, căruia îi seduce fata, „searbădă”, „urâtică”. La horă o „stânge la piept pe Ana cu mai multă gingășie, dar și mai prelung”, apoi este batjocoritor, indiferent, ajungând chiar să o lovească.

Lasând-o pe Ana însărcinată, crede că-l va sili pe Vasile Baciș să-l accepte, cedându-i pământurile ca zestre. Se mulțumește cu o simplă promisiune de la acesta, neîncheind nici un act, nici un contract. Se va bucura prematur de așa-zisul câștig, pentru că socrul nu-și va ține cuvântul. O ființă inteligentă și-ar fi luat toate mijloacele de precauție pentru a reuși în ceea ce și-a propus.

Motivul anticipativ al drumului, care întovărășește Someșul „când în drapta, când în stânga” trimite spre pendularea personajului între cele două „glasuri” interioare. Pământul se dovedește, inițial, a avea glasul de forță, impunându-se, cum era și normal într-o colectivitate unde statutul era prioritar.

Intrând cu plugul pe locul lui Simion Lungu, pare a-și devora din priviri lotul, lacom de pământ și pătruns de dorința răzbunării. Va fi închis, dar apoi eliberat prin jalba scrisă de învățător. Titu îi da ideea seducerii Anei: „Poți să-l silești?”, sugerându-i lui Ion să-l determine pe Baciș să-i dea fata în căsătorie și, implicit, pământul.

Dragostea față de pământ este aproape erotică, sărutarea pământului (scenă naturalistă) fiind o prefigurare a îmbrățișării ultimei a elementului chtonic, a morții. Rebreanu povestește că ideea romanului i-a venit când a observat un astfel de gest, într-o zi de sărbătoare, al unui țăran care îmbrățișa pământul. Cele două scene ale întâlnirii, păgâne aproape, cu pământul sunt liniile de forță ale întregului roman. Din cauza tatălui care pierduse pământul strămoșesc, Ion pare a pierde legătura originală cu lumea: „- Locul nostru, săracul!...”, un fel de Paradis pierdut. Vede hotarul lumii eterne, ce „se întindea atât de mare, încât Ion nu se mai sătura privind-l, ca o slugă credincioasă pe un stăpân falnic și neîndurător”.

A doua întâlnire cu glia este în momentul în care Ion, „stăpân al tuturor pământurilor”, vrea „să le vadă și să le mângâie ca pe niște ibovnice credincioase”. Scena în care se apropie de pământurile sale cuprinde, în esență, un erotism păgân: locul e „ca o fată frumoasă care și-ar fi lepădat cămașa, arătându-și corpul gol, ispititor”. Ion este atras de „lutul negru, lipicios”, ca de „brațele unei iubite pătimase”. Nicăieri nu apare în roman specificată clar relația eroului cu Dumnezeu, Dumnezeul lui, singurul lui Dumnezeu, este pământul.

Posesiunea delnițelor este celebrată parcă ritualic. Din adâncurile pământului proaspăt se văd însă tenebrele sfârșitului: „lutul negru, lipicios îi țintuia picioarele” și „măinile îi rămaseră unse cu lutul cleios ca niște mânuși de coliu”. Se prefigurează aici trecerea spre moarte.

Capitolul *Zvârcolirea* este, așadar, capitolul cheie al prezentării trecerii de la o patimă la cealaltă, al oscilației eroului. Aici se află întreg prologul dramei lui Ion: conflictul cu Vasile Baciș și, mai ales, cel cu el însuși. Personajul e unul rotund, devenind memorabil prin gesturile și reacțiile sale.

În capitolul *Copilul*, Ana va conștientiza că a fost doar o unealtă a lui Ion pentru a obține pământul: „Prefăcătorie a fost dulceța, precum prefăcătorie a fost până și îmbrățișarea lui cea dintâi(...) până ce i-a mâncat norocul și viața”. Nu va mai rezista și se va sinucide.

Ion va primi evenimentul cu liniște, ca pe o despovărare. **Glasul iubirii** nu este uitat însă, este doar pus „în paranteză” (N. Steinhardt). După ce „năpăstuita Ana” și copilul vor muri, Ion se va îndrepta din nou către Florica, de data aceasta inaccesibilă, deoarece se căsătorise cu George. Autor moral al sinuciderii Anei și al morții copilului, neîngrijit cum trebuie, Ion va sfida și legea prieteniei, apropiindu-se de George, viclenia spunându-și cuvântul, pentru a fi mai aproape de Florica.

Va fi „păcălit”, însă, cu trucul izbânzii lesnicioase. Vine să o vadă pe Florica netemându-se de nimic în momentul în care află că George pleacă la pădure cu tatăl său. Este „imprudent la culme” și va muri când se așteaptă mai puțin. Ironia sorții, va fi lovit cu obiectul



cu care ar fi trebuit să-și lucreze mult doritul pământ. După ce, într-o primă fază, acționase monomaniac pentru a reuși să pună mâna pe pământurile lui Baciul, tot așa, după ce le primește când ne-am fi așteptat mai puțin, se orientează spre Florica. Moare inconștient, fără să-și dea seama, moartea lui nefiind, ca viața-i, una tragică: „Tragicul nu e orice rău, ci o trecere conștientă a unei limite” (G. Liiceanu).

e) Eroul este caracterizat direct (de către narator, de alte personaje și prin autocaracterizare). Caracterizarea indirectă se desprinde din relațiile cu alte personaje, gesturi, comportament, limbaj, atitudini, fapte. Prezentat la început, eroul e „iute și harnic ca măsă; pământul îi era drag ca ochii din cap. Nici o brazdă de moșie nu s-a mai întâlnit de când s-a făcut dânsul stăpânul casei”. Pe parcursul romanului sunt inserate și alte elemente de portret moral: „mândru și mulțumit ca orice învingător, Ion simțea totuși un gol ciudat în suflet”.

Scriitorul folosește tehnica pluralității perspectivelor, portretul eroului fiind realizat și de alte personaje. „Ion e băiat cumsecade. E muncitor, e harnic, e săritor, e isteț” în viziunea doamnei Herdelea. Preotul Belciug, după scena încăierării cu George la horă, îl ceartă în biserică: „ești un stricat și-un bătauș, și-un om de nimic”.

Monologul interior dezvăluie frământările intime ale personajului: „Dojana preotului îl șfichiua ca un bici de foc (...) Dar el de ce e ticălos? Pentru că nu se lasă călcat în picioare, pentru că vrea să fie în rândul oamenilor (...) Va să zică va trebui să fie veșnic slugă la alții, să muncească spre a îmbogăți pe alții. Toată istețimea lui nu plătește o ceapă degerată, dacă nu are și el pământ mult, mult”.

Limbajul personajului aparține stilului popular. Se poate observa, însă, că este diferit în funcție de situație și de interlocutor. Îi respectă pe învățător și pe preot, este însă ironic și dur cu Vasile Baciul, iar gesturile îi pun în evidență intențiile, trădându-l.

Personajul ilustrează magistral mitul supremei posesiuni, al ființei stăpânite de teluric cu toate forțele sale ancestrale. (S. Manu)

Trăsăturile prozei fantastice

Sărmanul Dionis, de Mihai Eminescu

Scrie un eseu, de două-patru pagini, în care să prezinți trăsături ale *prozei fantastice*, prin referire la un text literar studiat.

În elaborarea eseului vei avea în vedere următoarele repere:

- precizarea a patru trăsături ale acestui tip de proză;
- evidențierea problematicei și a structurii în textul ales; raportul dintre real și ireal;
- prezentarea construcției subiectului în opera studiată (acțiune, conflict, relații temporale și spațiale);
- ilustrarea statutului protagonistului și a semnificațiilor experiențelor acestuia prin referire la două scene/întâmplări semnificative;
- exprimarea unui punct de vedere argumentat în legătură cu afirmația: „Ezitatea naratorului este mai mult o ezitare simulată, decât una reală, un truc care ține de tehnica narativă a confuziei de planuri...” (Ovidiu Ghidirmic)

a) Nuvela romantică *Sărmanul Dionis*, de Mihai Eminescu, a avut o influență profundă în procesul devenirii prozei românești, îndeosebi al celei cu problematică filozofică și de natură fantastică. Prin nuvele precum *Sărmanul Dionis*, *Umbra mea*, *Avatarii faraonului Tlă*, Eminescu se dovedește a fi nu doar creatorul epicii filozofico-fantastice, ci și „un deschizător de drumuri în proza lirică.” (M. Drăgan) Nuvela *Sărmanul Dionis*, redactată de Eminescu la Viena, a fost citită la una dintre ședințele societății literare „Junimea”, din Iași, la 1 septembrie 1872 și va fi publicată în numărul din 1 decembrie 1872 - ianuarie 1873 al revistei „Convorbiri literare”.

Fantasticul este o categorie a imaginarului, înrudită cu straniul și miraculosul. Desemnând ceea ce este închipuit, fictiv, ireal, fantasticul reprezintă calitatea artei literare de a transpune în imagini artistice un orizont ce nu există decât în puterea imaginației, inexplicabil și necontrolabil rațional. Ca gen autonom, fantasticul se

impune o dată cu romantismul, având o trăsătură comună cu acesta, și anume libertatea imaginativă. Categorie estetică ce presupune un mod aparte de reflectare a realității, fantasticul presupune o „ruptură” în ordinea realului, o pendulare între real-ireal, logic-illogic, profan-sacru. Spre deosebire de fantasticul realist al lui Caragiale, proiectat în cadrul vieții obișnuite, terestre, fantasticul romantic eminescian este unul onirico-filozofic, proiectat în spații cosmice. Acesta se caracterizează prin stranietate, feerie, simboluri mistice, subtilități metafizice; narațiunea fantastică se îmbină cu filozofia și descrierea; liricul și epicul, realul și fantasticul fuzionează, scriitorul punând la baza construcției fantastice experiența metafizică.

Visul motivează fantasticul, accentuând imixtiunea irealului în real. Proza eminesciană de factură fantastică este dominată de simboluri tipice esteticii romantice, multe de esență mistică, susținute de idei filozofice, preluate din filozofia clasică germană (Kant, Schopenhauer, Hegel), din gândirea hindusă și din cultura Greciei antice (principalele surse ale romantismului).

b) Nuvela *Sărmanul Dionis*, în care se face simțită reflectarea subiectivă asupra lumii, reunește o serie de teme tipic romantice existente și în literatura universală: natura, iubirea, condiția omului de geniu. Supratema nuvelei o constituie inițierea în tainele mari și ultime ale universului; aceasta se corelează cu evaziunea din real, cu transgresarea limitelor spațio-temporale pe cale onirico-fantastică. De asemenea, sunt conturate și motive filozofice precum relativitatea spațiului și a timpului (Kant, Schopenhauer), metempsihoza (filozofia indiană), „lumea ca vis” (Schopenhauer).

Nuvela este structurată pe două planuri – real și fantastic – și două niveluri: nivelul existenței lui Dionis și al aventurii sale inițiatice și nivelul existenței lui Dan, care poate fi interpretat ca aventura din vis a lui Dionis. Tehnica este cea a visului în vis. Compoziția e bazată pe ambiguitatea planurilor narrative. Primele două părți ale nuvelei nu oferă suficiente amănunte pentru a înțelege cine pe cine visează: Dionis pe Dan (proiectându-se în trecut), sau Dan pe Dionis (pe o traiectorie viitoare). Abia după prăbușirea cosmică a lui Dan, care reface traseul pedepsirii lui Lucifer, și trezirea pe pământ având conștiința lui Dionis, cititorul începe să-și

contureze un punct de vedere asupra planurilor: real sau fantastic. Evenimentele care se succed reușesc să-l convingă pe cititor că planul real este al lui Dionis și cel fantastic al lui Dan. Și totuși, în epilog, Eminescu reface ambiguitatea, fiind consecvent în conduita lui narativă cu tema propusă, care nu s-ar fi putut integra într-un demers epic de factură realistă.

Prologul și epilogul nuvelei evidențiază simetria compozițională a operei: începutul în care Dionis meditează asupra relativității timpului și a spațiului, are un corespondent în finalul nuvelei, unde autorul relativizează existențele, făcând apel la citatul lui Théophile Gauthier.

c) Nuvela debutează cu un prolog speculativ-filosofic, în care personajul titular, Dionis, meditează, în spirit kantian, asupra noțiunilor de Timp și Spațiu – coordonatele tematice fundamentale ale nuvelei. Debutul nu este tradițional, căci e vorba de o abruptă pătrundere în universul mental al unui personaj, în fluxul subteran neîntrerupt al monologului său interior. După cum remarca și G. Călinescu, meditația filozofică pleacă de la Kant, dar este construită în spiritul filozofiei lui Schopenhauer. Conceptele filozofice motivează funcțiile poematice ale textului și aventura spirituală a protagonistului (evaziunea din real, dorința eroului de a înfrânge barierele firești ale timpului și spațiului).

Nuvela își are izvorul de inspirație în „concepția kantiană a inexistenței obiective a timpului.” (E. Lovinescu) Astfel, potrivit teoriei kantiene, Timpul și Spațiul nu au o determinare obiectivă, ci sunt proiecții ale subiectivității individului, dimensiuni interioare ordonate de sensibilitatea și percepția umană. Însă caracterul subiectiv al reprezentării formelor de spațiu și timp și a lumii, în genere, „nu produce la Kant – observă T. Vianu – concluzia că noi putem dispune în voie de ele”. Astfel, pentru experiența eroului, apriorismul kantian nu este suficient. De aceea, se va recurge la alte mijloace (magie, astrologie). „În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sunt numai în sufletul nostru” gândește Dionis. Motivul „lumii ca vis” devine o forță propulsatoare pentru Dionis. Toată nuvela este construită pe confuzia voită între vis și realitate. Se poate afirma că *Sărmanul Dionis* este o nuvelă

onirică; prin inserția visului în cotidian, această capodoperă poate fi comparată cu *Ulciorul de aur*, a lui Hoffmann - și aici se găsește contrapunerea visului unei realități terne, plate, meschine și prozaice.

Ruptura în ordinea realității, a cotidianului este o marcă a fantasticului (după Roger Caillois). Prin urmare, dacă lumea este vis, iar spațiul și timpul „sunt numai în sufletul nostru”, înseamnă că ordinea fenomenelor poate fi modificată în sensul propriei voințe. „Am putea trăi aievea în trecut și am putea locui lumea stelelor și a soarelui”, își spune eroul. Aventura protagonistului nuvelei nu se limitează doar la nivelul intelectului, ci presupune recursul la magie, care relevă de la început caracterul inițiatic al experienței. Este posibil, deci, ca prin mijloace diferite, să poți exista într-un trecut apropiat sau depărtat, să trăiești în viitor sau să iei inițiativa unor ascensiuni în spațiile cosmice: „Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Bătrân sau Alexandru cel Bun – este oare absolut imposibil?”. Ruperea de realitatea imediată și trecerea în altă realitate (o suprarrealitate ideală) sunt posibile numai pe calea fantasticului oniric. „Jocul” cu timpul și spațiul devine o coordonată esențială a acestei nuvele fantastice și filozofice. Eroul este atras de teoria metempsihozei (a transmigrației sufletelor, a reîncarnării), fiindcă materia cosmică se transformă veșnic. Ambiguitatea și echivocul – trăsături ale fantasticului – transpar din textul eminescian impregnat de idei multiple: filozofice, științifice, mitologice etc.

Prologul nuvelei pune în evidență spiritul meditativ și, totodată, speculativ și fantezist al eroului, dorința sa de a înfrânge timpul și de a evada din ordinea realității.

După acest prolog meditativ-filozofic, se conturează momentele subiectului. Astfel, din expozițiune se află că eroul, Dionis, este un tânăr de optsprezece ani, cu un chip neobișnuit de frumos, „de o intensă visătorie”, „de profundă melancolie”, cu predispoziția sufletească spre reverie. În „ordinea realității” căreia îi aparține, Dionis este un orfan condamnat la singurătate; el știe că „nu-l va întâlni nici un zâmbet și nici o lacrimă – neiubit și neurât de cineva, se va stinge asemenea unei scânteii”. Fiu al unui aristocrat „rătăcit în clasele de jos”, care moare nebun, ducând în mormânt taina numelui său, Dionis a moștenit doar nobila frumusețe a tatălui,

ochii negri ai mamei și condiția de paria a amândurora. În Bucureștii secolului al XIX-lea, eroul nu e decât „un copist avizat a se cultiva pe apucate”, a cărei curiozitate intelectuală e hrănită cu „lucruri mistice, subtilități metafizice”.

Dorința lui de cunoaștere constituie intriga nuvelei. Astfel, într-o seară ploioasă și rece, se cufundă în descifrarea unei cărți de astrologie primită de la anticarul Riven („cartea lui Zoroastru” – denumirea greacă a reformatorului religios persan Zarathustra). Pentru a putea descifra cartea, eroul apelează la magie, și prin repetarea formulelor magice – formule bazate pe pitagoreica cifră 7 (care este și cifra creațiunii) – mintea își însușește ritmurile și puterea gândirii demiurgice, intrând în posesiunea cifrului sacru al lumilor.

Formula magică e cuprinsă în cartea de astrologie de care Dionis/Dan nu se desparte în toată strania călătorie prin timp și spațiu. Cartea conține cifrul pierdut al armoniei cosmice. Descoperind cheia cifrului, Dionis se eliberează de timpul și spațiul său și, pe cale onirico-fantastică, începe o stranie călătorie în trecut. Ca în vis, parcurge în goană propria-i copilărie, apoi străbate regresiv vârstele istorice ale neamului, până la epoca istorică a lui Alexandru cel Bun. Se trezește din visul de a fi fost Dionis, sub înfățișarea călugărului Dan, purtând cu sine cartea lui Zoroastru. Merge la maestrul său, vestit dascăl de matematică și filosofie la Academia de la Socola, Ruben, cel care-l poartă în lumea cunoașterii absolute și care-l întruchipează pe Lucifer, spiritul mefistofelic de negație. Îi mărturisește visul și straniul sentiment de a fi trăit în viitor, sub numele de Dionis. Acesta îl îndeamnă să-și continue existența arătându-i deosebirea dintre ființa efemeră și sufletul etern, dintre Dumnezeu și om: „În șir poți să te pui în viața tuturor inșilor care au pricinuit ființa ta și a tuturor a căror ființă vei pricinui-o tu[...] Și asta-i deosebirea între D-zeu și om. Omul are-n el numai [în] șir ființa altor oameni viitori și trecuți. D-zeu le are deodată toate neamurile...D-zeu e vremea însăși...”. Dascălul Ruben explică teoria arheilor, a spiritelor nemuritoare, care se individualizează în existențe umane succesive și efemere (avataruri). Se conturează acum tema reîncarnării sufletului după moarte (metempsihoza), de unde motivul „dedublării ființei umane”, în baza distincției dintre

trecător și veșnic, dintre aparență și esență, dintre materie și spirit. După plecarea lui Dan, Ruben suferă o stranie metamorfoză, iar universul său capătă aspectul unui infern; asemenea unui Satana, se bucură, zicându-și: „încă un suflet nimicit cu totul”. Ruben reprezintă proiecția onirică a bătrânului Riven. Dan poate intra în dialog cu umbra sa și să se dedubleze (motivul umbrei la Chamisso, la Andersen ș.a.). „Dionis întruchipează un arheu spiritual, pe omul cel veșnic, din care răsare tot șirul de oameni trecători, și pe fiecare îl are lângă sine sub forma umbrei” (G. Călinescu).

Schimbându-și natura trecătoare, de avatar, cu umbra (care e prototipul, substanța veșnică, omul etern), și descoperind că sufletul său va fi trăit cândva „în pieptul lui Zoroastru, care făcea ca stelele să se mute din loc”, Dan își începe călătoria cosmică pe cale fantastico-onirică alături de iubita sa, Maria. Cei doi pleacă pe lună, abandonând timpul istoric și recuperând timpul cosmic. „Ascensiunea lui Dan (Dionis) vrea să fie o încercare de a transcende nu numai limitele spațiului, ci și cercul timpului nostru astronomic, pentru a trăi un alt timp, o altă durată: un timp al cerului, și, care este deosebit de timpul pământului.” (Rosa del Conte) „Acolo vei trăi un secol și ți se va părea o zi [...]. O oră din viața ta va fi un veac pentru ei. Clipele vor fi decenii”, așa anunță umbra.

Astfel, derogând de la legile fizicii obișnuite, clipa devine veac, iar pământul un mărgăritar agățat în salba iubitei. Rezidența celor doi îndrăgostiți, întruchipare a cuplului adamic, înconjurați de priveliștile paradisiace ale lunii, la limita dintre creat și increat, amintește, prin dimensiunile ei extatice, potențate de eros, sublimul. Natura – creată cu „doi sori” și „trei luni”, cu constelații de stele ce se reflectă în ape – apare ca un suflu al lumii interioare a eroului, ca o supraréalitate, un univers fantastic, infinit în mișcare. Acest univers feeric creat de Dan pe lună proiectează personajul ca spirit creator, precum Demiurgul.

Dan și Maria par să refacă cuplul primordial. În atmosfera adamică, ajunși pe lună (ea având în salbă acel mărgăritar albastru – pământul contras și dăruit de erou), comuniunea este absolută, integrându-se armoniei universale prestabilite. Fericirea adamică este, însă, limitată de o „poartă închisă” (o ultimă treaptă a

cunoașterii), iar visul – tulburat de un triunghi sacru având în centru „un ochi de foc” deasupra căruia se află scris un proverb într-o arabă străveche, pe care Dan nu-l poate descifra. Imaginea devine obsesivă; zadarnic încearcă el să interpreteze semnele arabe de deasupra ei. Această limită de netrecut devine cauza unei neliniști pe care existența edenică nu reușește să o facă uitată. Eroul aspiră la cunoașterea absolută: „Aș voi să văd fața lui Dumnezeu”, îi spune el unui înger. Înfrățirea lui Dumnezeu rămâne, însă, ascunsă, „ca o absență în inima lucrurilor”; ea poate fi trăită în credință (așa cum face Maria), dar nu poate fi realizată de gândire, așa cum încearcă zadarnic Dan.

Eroul reiterează acum experiența tragică ce a marcat destinul omenirii. Ca și Lucifer, Dionis nu poate să scape de ispită și, înainte de a-și duce la capăt gândul satanic: Eu – Dumnezeu („Oare fără s-o știu nu sunt eu însumi Dumne...”), se prăbușește și este fulgerat din cerul său jos. Gândul profanator, cutezanța sa sunt radical sancționate. Căderea lui restabilește armonia cosmică. Nu numai omul, dar nici îngerii nu au acces la esențele divinității. Limitele obiective ale gândirii nu pot fi depășite, iar cunoașterea absolută nu e posibilă.

Prăbușirea personajului simbolizează, în ordinea mitului, izgonirea din Rai, iar în ordine estetică – trezirea din vis. Căderea din cer este pentru erou o cădere din vis, o ieșire din real. Fantasticul este, astfel, de natură interioară, apărând ca o lume a libertății depline.

Dionis înțelege că a visat și revine la condiția inițială, recăzând în timpul și spațiul terestru. El își conștientizează eșecul și, totodată, drama neputinței de dezmărginire, „căci el înțelege sensul, dar și neputința realizării viselor lui”. Dionis aspiră la Absolut, dar, având revelația imposibilității atingerii acestui ideal, trăiește o adevărată dramă, generată de conflictul dintre Real și Ideal. „Absolutul avea să i se revele numai prin acea «intuiție emotivă a eternului».” (Rosa del Conte)

Trezindu-se din vis, Dionis este cuprins de un nou sentiment: realizează că o iubește pe Maria, fata de la fereastra casei de peste drum, căreia îi trimite o scrisoare de dragoste și, sub privirile



acesteia, leșină. În leșinul său, el redevine Dan căzut pe pământ, iar pe Riven îl confundă cu Ruben. Trezirea definitivă a lui Dionis îl aduce într-un interior frumos mobilat, unde este prezentă Maria deghizată în băiat. Cei doi se vor căsători, Dionis se va dovedi a fi moștenitorul unei averi însemnate. Împlinirea erotică prin căsătorie angajează viața într-un flux calm, liniștit, solemn.

Iubirea îl salvează pe erou, parțial, de păcatul orgoliului, „Idea cuplului (intermediar între individ și totalitatea divină) este datul care mântuie existența, condamnată de orgoliul gândirii, de la neființă. Mântuit de Maria [...] Dan nu se va prăvăli în neființă, ci va recădea în temporalitate.” (Ioana Em. Petrescu) Dionis descoperă că singurul univers compensativ accesibil este cel al iubirii.

Ultima secvență narativă are caracter de epilog, cu un dublu final. Mai întâi, apare întrebarea tulburătoare care deschide perspectiva unei alte posibilități: „Cine este omul adevărat al acestor întâmplări: Dan ori Dionis?” „Este clar că a încerca să dezlegăm logic acest răspuns este lipsit de sens - arată G. Călinescu - de vreme ce nuvela *Sărmanul Dionis* are caracterul unui poem, iar poemul nu e tratat pas cu pas a ideii, ci absorbirea, sublimarea ei.”

Pe de altă parte, referindu-se strict la primul text din final, T. Vianu constată că „povestirea sfârșește schopenhauerian”, prin amintirea regizorului (voința universală) care „mișcă dinapoia culiselor vieții pe toți muritorii, ca pe scena unui teatru” și recunoaște aici motivul literar al lumii ca teatru. Lumea este o ordine în care nimic nu se poate schimba.

Al doilea final este un citat dintr-o epistolă a lui Théophile Gauthier, care „colorează oarecum ideea”. Este vorba de ideea nuvelei, și anume că eroul titan participă, prin transpunerea eurilor, la conștiința eternității, dar nu poate obține eternitatea. Pasajul citat face inteligibilă ideea că adeseori „cineva trăind are momente de luciditate retrospectivă, care să i se pară ca reminiscențe ale unui om ce demult nu mai este”.

d) Prin personajul literar Dionis(Dan), Eminescu a conferit vieții și iubirii înțelesuri majore, scoțându-le din cotidian.

În evoluția sa, personajul urmează coordonatele eroului romantic, caracterizat prin dorința de universalitate, izvorâtă din

sentimentul acut al „incompletitudinii”, cum îl numește M. Ralea. Din perspectiva esteticii romantismului, Dionis(Dan) este un personaj excepțional, acționând în împrejurări inedite (condiția omului de geniu în lume).

Eroul Dan-Dionis este un simbol romantic ce își caută o lume a libertății depline – prin dezmărginire. El găsește în vis o posibilitate de abstragere și un mod de a-și realiza idealurile, deoarece el aspiră spre cunoașterea absolută și creație, spre iubirea absolută. Lumea imaginară în care se refugiază eroul este singura salvare posibilă pentru ființa superioară cu scânteia genialității. În ordinea realității căreia îi aparține, Dionis este singur, orfan, sărac, locuind într-o cameră „cu pereții negri de șiroaie de ploaie”; „un mucegai verde se prinsese de var”, „într-un colț al casei, la pământ, dormeau una peste alta vo câteva sute de cărți vechi...” Este evidențiată antiteza romantică realizată pregnant între condiția mizeră materială și condiția sa spirituală de mare efervescență și profunzime generată de setea pentru cunoaștere.

Profilul spiritual al lui Dionis are atributele excepționalității, ca o excedere din comun și teluric. Distincția lui apare și din câteva linii precis trasate pentru portretul său: „un cap cu plete de o sălbătică neregularitate, înfundat într-o căciulă de miel”, „nu era un cap urât acela al lui Dionis”. Pe chipul lui se observă „intensa visătorie” și „profundă melancolie”. Eroul romantic este animat de pasiunea cunoașterii, a reveriei, a convertirii „realului” în „vis”. De altfel, numele său – Dionis – simbolizează dimensiunea frenetic dionisiacă a cunoașterii.

Spiritul metafizic al lui Dionis îl propulsează spre subtilități și speculații filozofice. Pentru el, jocul cu timpul și cu spațiul, metempsihoza devin trebuințe vitale, esențiale. Firea sa faustiană se manifestă prin curiozitatea excepțională („curiozitatea” înțeleasă ca sentiment și stare excepțională elevată): „Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri (timpul și spațiul), care sunt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat marii egipteni și asirieni, atuncea, în adâncul sufletului, coborându-ne, am putea trăi aievea în trecut și putem locui lumea stelelor și a soarelui”.

Eroul meditează asupra timpului și a spațiului, asupra raportului dintre macrotimp și microtimp, dintre macrospațiu și microspațiu. Protagonistul nuvelei traversează întâmplări excepționale, are o viață sufletească bogată, se simte atras de spații îndepărtate, inaccesibile și misterioase, este o natură faustică dornică de cunoaștere în forme absolute și este ademenit de ispita demonică a egalării puterii demiurgice.

Eroul romantic cu pasiunea sa grandioasă vrea să refacă și spațiul după propriile sale tipare ale frumuseții absolute. El are „uriașe puteri pe care le descoperă în sinele lui pentru a-și împlini setea neistovită de cunoaștere absolută împinsă până la cauzele prime și ajungând să se confunde o clipă cu ele, printr-un impuls nebunesc de orgoliu, cu adevărat luciferic, al îngerilor căzuți” (Zoe Dumitrescu Bușulenga). Prin mitul satanic, luciferic, al îngerilor căzuți, Eminescu se înrudește cu Byron, Shelley, Lamartine și alți mari scriitori romantici europeni.

Spiritualizarea eroului se realizează prin fantastic: „Dan era o umbră luminoasă.” (structură oximoronică, ce condensează o nouă viziune). Iubirea devine adjuvant al geniului și al creației, o stare spirituală de mare intensitate, o forță propulsatoare de proporții cosmice. Toată construcția fabuloasă și demiurgică de pe lună va fi închinată iubirii, Mariei. Călătoria fantastică „nu fusă decât o sărutare lungă”; „sărutarea ei îl umplu de geniu și de-o nouă putere”. Eroul titanic, demiurgic creează un univers ideal: „Înzestrat cu o închipuire urieșească, el a pus doi sori și trei luni în albastra adâncime a cerului și dintr-un șir de munți au zidit domeniul său palat.” Spiritul romantic creator de cosmos în libertatea lui onirică relativizează grandoarea cosmică. Starea sufletească a eroilor Dan-Maria se află în consonanță cu acest univers fantastic.

Cuplul Dan-Maria intră în armonia universală, dragostea lor este proiectată într-un spațiu infinit. Imaginile acestea s-au născut din dimensiunea universală și sentimentul infinitului. Cuplul Dionis-Maria este predestinat să refacă unitatea primordială. „Eminescu ne prezintă avatarurile cuplului etern” (Ov. Ghidirmic). Personajele sunt construite antitetic, cel mai adesea pe relația dintre înger și demon: personajul masculin este demonul, Lucifer, chipul geniului, al cărui

spirit este pierdut în visări cosmice, personajul feminin este îngerul, reprezentând lumea terestră, dragostea, duiosia.

Dorința nesăbuită a lui Dan de a pătrunde taina, de a atinge cunoașterea absolută, vine dintr-o dârză voință interioară și, poate, dintr-un orgoliu: „Numai o poartă închisă n-au putut-o trece niciodată. Deasupra ei, în triumphi, era un ochi de foc, deasupra ochiului – un proverb cu litere strâmbe ale întunecatei Arabii. Era Doma lui Dumnezeu.”

Natură neliniștită, plină de întrebări, în aspirație spre absolut, Dan gândește: „Însă oare de ce omul nu gustă vreo fericire?”, fiindcă mereu îl preocupă semnul arab. Urmarea cutezanței sale de a se gândi o clipă că el este Demiurgul este căderea (motivul biblic al căderii îngerilor). Din perspectiva secolului al XX-lea, Emil Cioran spune: „Cu Dumnezeu nu poți fi părtaș, în același timp. Nu suportă mândria creaturii și nici creatura nu este capabilă de modestie și recunoștință. Așa este făcut omul. Ori se anulează în Divinitate, ori o provoacă”. Prăbușirea personajului echivalează cu trezirea din vis și-l readuce la starea de luciditate. Regresiunea se petrece numai pe cale onirică (de vis în vis), totul fiind generat de o laborioasă gândire.

Personajul are revelația condiției sale tragice, descoperind ruptura dintre ideal și realitatea obiectivă, imposibilitatea atingerii cunoașterii totale, opoziția ireductibilă dintre lumea sa interioară și cea exterioară. „Această conștiință a damnării individului superior este asociată unei *viziuni tragice asupra existenței*. În fond ce dovedește altceva *Sărmanul Dionis* decât soarta tragică a omului de geniu într-o societate filistină? Lumea imaginară în care se refugiază (obișnuita evadare a eroului romantic) este singura în care artistul sensibil și la alte valori decât ale vieții practice, poate viețui. Indirect, se exprimă aici o atitudine nonconformistă, de negare a ordinii existente, într-un chip specific romanticilor” (E. Simion).

e) Categorie a imaginarului, fantasticul eminescian se definește printr-o triplă ezitare: a eroului, a naratorului și a cititorului (Tzvetan Todorov precizează „miezul” fantasticului și prin atitudinile ezitării). În finalul operei, naratorul se întreabă: „Cine este omul adevărat al acestor întâmplări: Dan ori Dionis?”. Efectul este acela de ambiguizare – condiție a fantasticului – ceea ce determină

supunerea personajului unor „oglinzi miraculoase”. „Fusesse vis visul lui cel atât de aievea sau fusesse realitate de soiul vizionar a toată realitatea omenească?” (se întreabă Dionis.) Eminescu sădește ezitarea și în mintea cititorului și îi conturează ideea că în spatele întâmplărilor stranii se ascunde o voință unică și că traiectoria destinului fiecărui individ este dirijată de un regizor ascuns: „Nu cumva îndărătul culiselor vieții e un regizor a cărui existență n-o putem explica?” Motivul „lumii ca teatru”, „oamenii actori” divulgă comedia vieții și invită la ataraxie; lumea e o structură ce nu poate fi modificată.

Nuvela romantică, fantastică și filozofică *Sărmanul Dionis* este reprezentativă pentru enigmaticul prozei eminesciene și pentru fantasticul oniric, în general (L.S.).

Argumentează apartenența la specia literară basm cult a unui text narativ studiat.

***Povestea lui Harap-Alb*, de Ion Creangă**

Vei avea în vedere următoarele repere:

- a) Identificarea a cel puțin patru trăsături specifice basmului
- b) Integrarea a cel puțin patru concepte operaționale din următoarea list: *acțiune, compoziție, construcția subiectului, episod, fantastic, relații temporale și spațiale.*
- c) Argumentarea tipului de personaj reprezentat de protagonist, prin referire la două scene/întâmplări semnificative.
- d) Evidențierea particularităților limbajului prozei narative.
- e) Exprimarea unui punct de vedere argumentat, prin referire la afirmația:

“Termenul moarte trebuie luat în sensul cel mai general; este, în același trup, o moarte și o naștere, după cum e privit; moarte în raport cu starea antecedentă, naștere în raport cu starea consecutivă(...). A doua naștere e înțeleasă ca fiind corespunzătoare inițierii prime, este ceea ce s-ar putea numi „o regenerare psihică” ce nu e decât preparatorie în raport cu ordinul spiritual(...).

Trecerea de la ordinul psihic la ordinul spiritual ar putea fi privită în special ca fiind constituită de o a doua moarte și o a treia naștere. Trebuie să adăugăm că această a treia naștere va fi reprezentată mai degrabă ca o înviere decât ca o naștere obișnuită.

(René Guénon)

a) Basmul este o specie narativă amplă, în care personajele, cele mai multe fabuloase, sunt purtătoare ale unor valori simbolice, cu acțiuni implicând supranaturalul. Basmul este supus unor stereotipii convenționale, care pun în lumină drumul inițierii eroului; prezintă un conflict între bine și rău, încheiat prin victoria forțelor binelui.

În basmul cult, autorul preia tiparul narativ al basmului popular, dar reorganizează elementele stereotipe conform viziunii sale artistice și propriului stil. Basmul cult imită comunicarea de tip oral din basmul popular, ceea ce conferă oralitate stilului.

Poveștile lui Creangă dezvoltă toate un orizont fabulos, în ele turnându-se, într-o formă nouă un fond preexistent de motive și de idei universale, prezentate în toate basmele lumii. Creangă nu e un simplu „povestariu” (Vladimir Streinu), care se lasă condus de simpla succesiune de motive, de „funcții” ale basmului (V.I. Propp), ci este un perfecționist al expresiei, un minuțios al elaborării. El este un creator de tipuri și de atmosferă, proiectând în fabulos întâmplări aparent banale, desprinse din lumea satului, granița dintre real și fantastic fiind bine mascată. Scriitorul operează extracția din mit a unor „funcții sau acțiuni constante” (V.I. Propp), a unor personaje și motive introduse într-o operă literară originală.

Lazăr Șăineanu (*Basmele române*, 1895) include tematica basmului lui Creangă în ciclul *Isprăvilor eroice*, de tipul „Apă vie și apă moartă”. Protagonistul, căzut în slujba unui personaj inferior amintește de eroii mitologici grecești: Heracle-sclavul lui Euristeu, Perseu în serviciul regelui Polycet etc. Spânul este întâlnit în basme grecești, personajul central fiind sfătuit, ca în basmul lui Creangă, să nu se întovărășească nepotrivit. Și personajele năzdrăvane se întâlnesc după cercetarea lui Lazăr Șăineanu, în basme răspândite pe o întinsă arie geografică.

Deși poartă numele „poveste“, textul lui Creangă este un basm, supranaturalul predominând; termenul trimite către întâmplările prin care trece eroul „povestea“ vieții lui. *Povestea lui Harap-Alb* cuprinde episoadele esențiale ale lumii basm (după Propp); absența, necesitatea plecării eroului de acasă; înzestrarea cu unelte și instrumente magice (hainele, armele și calul năzdrăvan), interdicția (de a trece peste podul cu ursul și de a se însoți cu Spânul, încălcarea ei de către fiul cel mic, deplasarea spațială între două împărății, vicleșugul (își înșală victima care își schimbă statutul), sosirea incognito (personajele ajung sub identitate schimbată la Verde-Împărat), pretențiile neîntemeiate ale falsului erou; încercările grele; recunoașterea (eroul va fi dezvăluit în cele din urmă); demascarea falsului erou (a Spânului); pedeapsa (falsul erou e pedepsit), căsătoria (eroul ajunge împărat și se căsătorește).

Tema basmului este condiția umană dependentă de solidaritate și prieteni, supratema fiind victoria binelui asupra răului.

Spre deosebire de timpul sacru (illo tempore) din basmul popular („A fost odată ca niciodată...“), timpul basmului cult, deși nedeterminat, nu mai este mitic, ci aproape banalizat: „*Amu cică era odată într-o țară un craiu, care avea trei feciori*“. Coordonatele acțiunii sunt vagi, atrăgând atenția atemporalitatea și aspațialitatea.

Se observă că naratorul inovează formula inițială, punând povestea pe seama altcuiva: cică, adică, se spune. Dacă formula inițială are rolul de a introduce pe cititor în lumea imginarului, lăsând în urmă realul, formula finală are rolul invers, de a scoate cititorul din lumea ficțiunii, readucându-l în cea reală. La Creangă, formula finală este și cea originală: „*Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă; cine se duce acolo bea și mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uita și rabdă*“. Cititorul e trezit la realitate printr-un umor amar, reamintindu-și că în lumea noastră stăpânul este banul.

Sunt prezente și formulele mediane, menite a întreține vie atenția cititorului, dar și a delimita secvențele narative: „*Dumnezeu să ne ție, ca cuvântul din poveste, înainte mult mai este*“.

O constantă a basmului este prezența cifrei trei sau triplicarea (V.I. Propp): cei trei fii, aparițiile Spânului, seriile de câte trei probe, trei „smicele” de măr dulce.

Personajele basmului sunt încadrate, sub aspectul funcțiilor, în tipare generale: răufăcătorul, dar și trimițătorul (Spânul), donatorul (Sfânta Duminică, albina, furnica), ajutorul (calul, dar și cei cinci prieteni), eroul (Harap-Alb). De asemenea, personajele sunt: pozitive și negative, reale și fabuloase, principale și secundare, episodice, adjuvante (ajutătoare).

b) Acțiunea are o desfășurare liniară, secvențele narative înlănțuindu-se. Fuziunea dintre real și fantastic se realizează încă din incipit. Dificultatea călătoriei eroului, care trebuie să ajungă de la un capăt al lumii la celălalt (parcurgând, de fapt, drumul inițierii de la copilărie la maturitate) este sugerată prin reperele spațiale (Pădurea Spânului, fantâna, Grădina Ursului, Pădurea cerbului solomonit, curtea Împăratului Roș).

Construcția subiectului. Textul lui Creangă se dovedește a fi mult mai complex decât al basmelor populare. Modelul structural al basmului presupune existența unui echilibru inițial (expozițiunea) și a unui eveniment care dereglează echilibrul inițial (intriga – lipsa urmașilor pe linia bărbătească în împărăția fratelui craiului, aflată la capătul celălalt al lumii). Urmează apoi acțiunea reparatorie, trecerea probelor, refacerea echilibrului (desfășurarea acțiunii) și răsplata eroului (deznodământul).

„Ancadramentul” basmului (V. Lovinescu) este restrâns: craiul cu trei feciori este solicitat de Împăratul Verde să-i trimită un moștenitor (motivul împăratului fără urmași). Cei doi frați mai mari nu depășesc limita-prag, dar cel mai mic, aflat în starea celui care posedă comoara, fiind conștient de ea, nu o poate folosi încă. Dezlegarea acestei posibilități o oferă divinitatea umilă (Sfânta Duminică în ipostaza de cerșetoare, modestă și înțeleaptă). Apare aici motivul superiorității mezinului.

Spre deosebire de basmul popular, basmul lui Creangă cuprinde mai multe episoade. Probele la care este supus, de-a lungul drumului inițiat, mezinul, sunt mai multe: trei până a ajunge la

Împăratul Verde (miluirea bătrânei în cetatea părintească, trecerea podului, coborârea în fântână) și trei la Împăratul Verde (salata din Grădina Ursului, capul și pielea cerbului solomonit, aducerea fetei Împăratului Roș). La curtea acestuia din urmă va fi supus la alte trei probe: casa de aramă, ospățul pantagruelic cu mâncare și vin din belșug, alegerea macului de neghină. Nu scapă totuși și va mai avea de trecut încă trei: straja nocturnă la odaia fetei și prinderea ei, transformată în pasăre și ascunsă „după lună”, ghicitul fetei și aducerea celor „trei smicele de măr dulce” și a apei vii și a apei moarte „de unde se bat munții în capete”.

Miluind bătrâna, mezinul primește sfaturi importante de la aceasta (să ia calul, armele și hainele cu care tatăl său a fost mire). Tânărul va urma așadar un traseu inițiativ deja parcurs, prin tatăl său. Calul, care mânca jăratec, va deveni tovarășul și sfatuitorul tânărului. El poate vorbi și zbura. Tânărul (după cum dovedesc episoadele alegerea calului și miluirea bătrânei) nu face încă distincția între aparență și esență. Va fi sancționat atunci când Spânul îi va lua armele.

După trecerea podului, tatăl îi va da un sfat înțelept, acela de a nu se însoți cu omul spân și cu omul roș. Nu se va descurca singur însă și va încălca sfatul părintesc: „*Rău cu rău, dar mai rău fără de rău*”. „*Boboc în felul său la trebi de aieste*” va fi ușor păcălit de spân și va coborî în fântână, fără a se gândi la urmări. Coborârea în fântână poate fi considerată o moarte inițiativă, tânărul nenumit schimbându-și identitatea: el devine Harap-Alb, rob al Spânului, jurând pe paloș să-i fie supus. Este exprimată aici și condiția eliberării: „*jură-mi-te pe ascuțișul paloșului tău că mi-i da ascultare întru toate [...]; și atâta vreme să ai a mă sluji, până când îi muri și iar îi învie.*”

Supus la probele aducerii sălăților din Grădina Ursului și a pielii cerbului „*cu cap cu tot, așa bătute cu pietre scumpe, cum se gădesc*”, va reuși cu ajutorul Sfintei Duminici, care îi dă pentru urs o licoare „*somnoroasă*”, iar pentru cerb obrăzarul și sabia lui Statu-Palmă-Barbă-Cot. A treia probă, aducerea fiicei Împăratului Roș, este mai complicată și va avea mai multe ajutoare: furnicile, a căror

viață o protejează, periclitându-și el viața, trecând „o apă mare” pentru a le lăsa să treacă podul; albinele cărora le face un stup.

Este deschis, prietenos și comunicativ și însoțirea cu cei cinci (Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă) îl va ajuta. După ce reușește să treacă cu bine toate probele la care îl supune un alt personaj însemnat „*Împăratul Roș și fiica acestuia, 'mare' farmazoană*”, urmează etapa cea mai dificilă, pentru că se îndrăgostește de fată. Credincios jurământului făcut însă, o duce la Împăratul Verde. Fata îl demască pe Spân, dar acesta îi taie capul lui Harap-Alb. Este, de fapt, a doua moarte inițiativă, prin care el va fi dezlegat de jurământ. Calul îl pedepsește pe Spân, zburând cu dânsul „*în înaltul cerului, și apoi, dându-i drumul de acolo*”. Fata, cu ajutorul obiectelor magice aduse de cal (apa vie și apa moartă și cele trei smicele de măr dulce), îl va învia pe erou. Acesta își va recăpăta paloșul, va deveni împărat și se va căsători cu fata pe care o iubește. Deznodământul reface, deci, echilibrul și eroul va fi răsplătit.

c), e) Spre deosebire de alți eroi de basm, Harap-Alb nu are puteri supranaturale și nici însușiri extraordinare (nu este nici viteaz, nici foarte înțelept, nici foarte isteț). Posedă însă o calitate morală fundamentală, intrinsecă milostenia, bunătatea sufletească („*-De unde dai, milostivul Dumnezeu să-ți deie -zise baba- și mult să te înzilească, laminate crăișor, că mare nenorocire te așteaptă. Puțin mai este și ai să ajungi împărat, care n-a mai stat altul pe fața pământului...*”).

Numele lui este simbolic, oximoronic, reflectând condiția duală: rob (harap=sclav negru) și nobil (Alb). Numele îi reflectă de fapt inițierea. Pentru a putea ajunge domn, trebuie să cunoască și lumea de jos, să fie umil.

Spânul, personaj însemnat în mentalitatea populară, nu e doar întruchiparea răului, ci și un adevărat inițiator, „*un rău necesar*”. Calul, care are puteri supranaturale, ar fi putut să-l ucidă de la început; nu o face însă pentru că e conștient de condiția pe care trebuie să și-o asume eroul: „*Și unii ca aceștia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte...*”. El nu intervine decât atunci când e necesar.

Protagonistul își respectă jurământul făcut pe paloș. Ar fi putut să-l demaște pe Spân când ajunge la curtea unchiului său, însă nu o face, dovedind un caracter mobil.

Basmul cult inovează, defectele fiind cele care declanșează acțiunea basmului (nesupunerea, neascultarea tatălui și naivitatea în fața Spânului). Eroul, însă, învață din greșeli și progresează, călătoria însemnând pentru el o lecție de viață, toți cei din jurul lui, fiindu-i pedagogi, mai duri, mai blânzi sau indiferenți. Împăratul Roș face parte din această ultimă categorie. El este dur și vrea „să-l piardă”: îl pune să stea în casa de aramă, îi dă să manânce și să bea „12 *harabale cu pâine, 12 iavolițe fripte și 12 buți pline cu vin*”. Flămânzila și Setilă, niște vicioși, de fapt (unul mănâncă, altul bea prea mult) sunt oamenii potriviți la locul potrivit. Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă, întruchipând exacerbari ale simțurilor, sunt și ei gata în orice moment să îi sară în ajutor (probele fetei). Aceste personaje reprezintă tipologii umane reductibile la o trăsătură dominantă (frigurosul, mîncăciosul etc.). În ciuda aspectului lor grotesc, ei sunt prietenoși, buni la suflet, ca și protagonistul, plini de dârzenie și gata oricând să-i sară în ajutor. Răutatea și viclenia sunt întruchipate de Spân și de Împăratul Roș, iar înțelepciunea de Sfânta Duminică, zeitate solară.

De fapt, numai limita-prag este depășită de Harap-Alb prin efort propriu, celelalte fiind rezultatul urmăririi unor sfaturi (ale Sfintei sau ale calului - arheul arheilor) sau ajutorului dat de regina furnicilor, de regina albinelor sau a celor cinci năzdrăvani.

Trecând, cu ajutorul prietenilor năzdrăvani, 6 probe inițiatice, Harap-Alb își împlinește destinul, ajungând împărat și căsătorindu-se. Basmul se dovedește a fi, așadar, un Bildungsroman, un roman al formării, al instruirii, al inițierii eroului.

René Guénon afirmă, ca și alți mitografi, că moartea inițiativă este condiția esențială pe treptele desăvârșirii ale formării. „*Termenul moarte trebuie luat în sensul cel mai general; este, în același trup, o moarte și o naștere, după cum e privit; moarte în raport cu starea antecedentă, naștere în raport cu starea consecutivă(...). A doua naștere e înțeleasă ca fiind corespunzătoare inițierii prime, este ceea ce s-ar putea numi „o regenerare psihică”*”

ce nu e decât preparatorie în raport cu ordinul spiritual(...). Trecerea de la ordinul psihic la ordinul spiritual putea fi privită în special ca fiind constituită de o a doua moarte și o a treia naștere. Trebuie să adăugăm că această a treia naștere va fi reprezentată mai degrabă ca o înviere decât ca o naștere obișnuită.“

Prima naștere este cea fizică, reală. A doua este una simbolică, atunci când eroul iese la suprafață, din fântână, cu nume nou. Ea corespunde „*inițierii prime(...) preparatorie în raport cu ordinal spiritual*“. A treia „naștere“ va avea loc prin ritualul învierii realizat de fata împăratului. De fiecare dată, contactul cu moartea este un punct esențial al drumului, al formării. Eroul se schimbă și caracterul i se modelează. Înțelege ce înseamnă să fii milos, prevăzător, inteligent, cu simțul onoarei și cunoaște iubirea.

d) În basmul cult, narațiunea se îmbină cu dialogul și cu descrierea: „*Creangă nu dă narațiunii sale simpla formă a expunerii epice, ci topește povestirea în dialog, reface evenimentele din convorbiri sau introduce în povestirea faptelor dialogul personajelor*“ (Tudor Vianu).

Limbajul lui Creangă este unul original, oral și regional. Impresia de zicere a textului scris(oralitatea) se realizează prin inserarea unor fraze rimate și ritmate (portretul lui Ochilă), a unor versuri populare („*-De-ar ști omul ce-ar păți,/ Dinainte s-ar păzi!*“). Numeroase sunt proverbele și zicătorile: „*Frica păzește bostănăria*“, „*Cine poate oase roade, cine nu, nici carne moale*“. Limbajul este unul regional: ceea, vre, ieie, forme de viitor popular („*cum le-o fi norocul*“). Proverbele asigură narațiunii un aspect concret și scot la iveală un umor jovial (tipic basmului folcloric). Creangă însă generalizează conținutul paremiologic: „*...puțin suie, mulți coboară, unul macină la moară. Ş-apoi acel unul are atunci în mână și pâinea, și cuțitul și taie de unde vre și cât îi place, tu te uiți și n-ai ce-i face...*“. Așadar, puțini au șansa de a urca în ierarhiile lumii, mulți fiind covârșiți de nedreptăți; învingătorii nu sunt neapărat oamenii înzestrați cu merite extraordinare; cel care reușește în viață ajunge să se comporte adesea arogant și umilitor pentru cei din jur.



O altă particularitate este folosirea stilului direct și a celui direct legat. Astfel, naratorul și receptorul sunt implicați deopotrivă. Întrebările și exclamațiile retorice („*Ce-mi pasă mie? Ce pot să zic?*“) au rolul de a menține treaz interesul ascultătorului/ cititorului față de ceea ce se relatează.

Abundente sunt și expresiile onomatopice, interjecțiile și verbele imitative („*teleap, teleap!*“, „*iacătă-o*“). Dativul etic („*Și odată mi ți-l înșfacă cu dinții de cap*“) este și el prezent.

Umorul se realizează prin portrete caricaturale (de exemplu, portretele celor cinci tovarăși), prin prezența unor scene comice, prin porecle și apelative caricaturale.

Unicitatea stilului abordat de marele prozator este redată printr-un comic jovial (nesatiric), prin verva și savoarea limbajului. Nota dominantă este aceea de optimism continuu, de umor, spontaneitate, ironie bonomă și ton sfătos, sentențios.

Caracterizarea personajului dintr-un basm cult

***Povestea lui Harap-Alb*, de Ion Creangă**

Scrie un eseu în care să realizezi caracterizarea personajului principal dintr-un basm cult. Vei avea în vedere următoarele repere:

- a) ilustrarea problematicii basmului;
- b) evidențierea subiectului basmului;
- c) caracterizarea personajului ales, prin raportare la cel puțin două scene;
- d) evidențierea mijloacelor/procedeeleor de caracterizare;
- e) sublinierea semnificațiilor personajului, a originalității acestuia.

a) DTL definește basmul ca fiind „o specie a epicii populare (de regulă în proză) și culte, cu răspândire mondială, în care se narează întâmplări fantastice ale unor personaje imaginare (feți-frumoși, zâne, animale năzdrăvane etc.), aflate în luptă cu forțele nefaste ale naturii sau ale societății, simbolizate prin balauri, zmei, vrăjitoare etc., pe care ajung a le birui în cele din urmă”.

Basmul cult preia trăsături specifice basmului popular, funcționând în cadrul unui proces de producere-receptare fundamental diferit de cel oral-folcloric. Diferențele față de basmul popular sunt numeroase, de substanță și de formă. Basmul popular, prin formula inițială consacrată („A fost odată ca niciodată”), ia distanță de la început față de realitatea obișnuită. Incipitul tipic românesc conferă narațiunii un caracter anistoric și poetic (spre deosebire de „*il était une foi*” sau „*once upon a time*”, formule neutre). Timpul basmului lui Creangă, deși nedeterminat (coordonatele acțiunii fiind vagi), nu mai este mitic: „Amu cică era odată...”, scriitorul punând povestea pe seama altcuiva. Formula inițială are rolul de a introduce pe cititor în lumea ficțiunii, după cum cea mediană îi ține atenția încordată, făcând și trecerea către celelalte episoade, iar formula finală îl scoate din lumea ficțională, redându-l realului. O dată ce a trecut pragul către „o lume ca nelumea” (M. Eminescu), receptorul basmului devine un fel de cetățean al lumii respective; miracolul nu mai este prilej de minunare și/sau motiv de temere; extraordinarul devine firesc. Modelul etic după care e structurat basmul se bazează pe triumful moralității și al valorilor pozitive. Basmul are un caracter simbolic, este o povestire exemplară, în sensul că descrie ființa umană în esența sa; eroul de basm are un profil abstract, el nu are viață proprie și consistență de personaj, ci reprezintă un prototip, o reuniune de trăsături definitorii pentru un model spiritual-comportamental. Creangă preia tiparul narativ al basmului popular, reorganizând însă elementele stereotipe conform viziunii sale artistice și propriului stil. Devine un creator de tipuri și de atmosferă, proiectând în fabulos întâmplări aparent banale, desprinse din lumea satului, granița dintre real și fantastic fiind trecută pe nesimțite. Scriitorul operează extracția din mit a unor „funcții sau acțiuni constante” (V.I. Propp), a unor personaje și motive introduse într-o operă literară originală. Fabulosul este tratat în mod realist.

Sunt prezente numerele(triplicarea) și obiectele magice. Narațiunea se îmbină cu dialogul și cu descrierea.

Personajele (oameni, dar și ființe fabuloase cu comportament omenesc) devin simboluri antagonice: binele și răul. În *Morfologia*

basmului, Vladimir Propp găsea șapte mari tipuri de personaje: răufăcătorul, donatorul, ajutorul, fata de împărat, trimițătorul, eroul și falsul erou. Basmul presupune existența unei situații schematice: starea de echilibru, apariția unui factor perturbător (o lipsă), partea pregătitoare remedierii lipsei, călătoria (cu scop reparatoriu, dar și inițiativ), trecerea unor probe, apariția donatorilor/ajutoarelor și refacerea echilibrului și răsplata eroului.

Titlul trimite cu gândul spre „povestea vieții”, spre întâmplările din viața unui personaj simbolic.

Dacă tema generală a basmului este victoria binelui supra răului, aici acesteia i se adaugă și cea a condiției umane dependente de solidaritate și prietenie.

b) Toți eroii lui Creangă aparțin după comportament și limbaj unei singure categorii sociale, țăranimea, indiferent de rolul pe care-l interpretează. Fabulosul chiar este coborât la scară pământească, fiind umanizat. G.Ibrăileanu afirmă că „personajelor pur fantastice”, Creangă le imprima „o viață omenească, și anume țăărănească”. Atitudinile personajelor „importante” (crai, împărați, sfinți) nu sunt maiestuoase, ci familiare. Personajele se comportă țăărănește și vorbesc moldovenește.

Personajul central al basmului nu are nume, inițial. El este doar „feciorul cel mic al craiului”, „boboc de feliul lui”.

Va căpăta nume abia atunci când viața începe să-l încerce, nevoit fiind a distinge binele de rău.

„Povestea lui Harap-Alb” poate fi considerată un Bildungsroman, un roman al formării, al instruirii, al inițierii eroului. Fiul cel mic al craiului se hotărăște să-și încerce și el norocul după ce frații lui mai mari nu au izbutit să treacă proba-prag pe care le-o întinsese tatăl lor spre a le verifica rezistența, forța și curajul.

Scopul era drumul spre fratele său Verde-Împărat pentru a prelua puterea, întrucât acesta nu avea urmași pe linie bărbătească. Pornind de la adevărul proverbului „Fiecare pentru sine croitor de pâine”, craiul acceptă încercarea mezinului. El va reuși deoarece trece o primă probă în interiorul cetății părintești: miluirea unei bătrâne sub chipul căreia se ascunde Sfânta Duminică. Ea îi vorbește în parabole și îl sfătuiește să ceară calul, armele și hainele de mire ale

tatălui său, lucruri fără de care nu ar putea izbândi. „Hainele sunt vechi și ponosite” și armele „ruginite”, iar calul e unul nevolnic. E doar o aparență, pentru ca toate se vor dovedi magice.

Va trece cu bine proba impusă de tatăl său, îmbrăcat într-o piele de urs, încercând să-l intimideze la podul care face simbolic trecerea de la o lume cunoscută, familiară eroului, spre alta mare, largă, plină de necunoscute și capcane. Tatăl îl va sfătui: „în călătoria ta ai să ai trebuință și de răi și de buni, dar să te ferești de omul roș, iară mai ales de cel spân, cât îi putea; să n-ai de-a face cu dâșii, căci sunt foarte șugubeți”. Fiul craiului va reitera, de fapt, călătoria inițiată pe care cândva o făcuse și tatăl său. Nu se va descurca însă în pădurea Spânului și îl va lua tovarăș, în ciuda avertismentelor. „Rău cu rău, dar mai rău fără de rău”. Spânul se va dovedi a fi nu doar o întruchipare a răului, ci și un inițiator, „un rău necesar”.

Calul năzdrăvan, un arheu al arheilor, afirmă, plin de înțelepciune că „și unii ca aceștia sunt trebuitori pe lume câteodată, pentru ca fac pe oameni să prindă la minte ...”. El pare a ști că personajul pe care-l poartă cu sine nu e încă format. Tânărul va fi ușor păcălit și va coborî în fântână, fără se gândi la urmări. Această coborîre poate fi considerată o primă moarte inițiată, tânărul nenumit schimbându-și identitatea: devine **Harap-Alb**, rob al Spânului, jurând pe paloș să-i fie supus. Stăpânul va exprima acum și condiția eliberării: „jură-mi-te pe ascuțișul paloșului tău că mi-i da ascultare întru toate[...]; și atâta vreme să ai a mă sluji, până când îi muri și iar îi învie”. Numele este simbolic, oximoronic, reflectând condiția duală: rob (harap=sclav negru) și nobil (Alb) și ordinea firească ce trebuie parcursă. Pentru a putea ajunge domn, trebuie să cunoască și lumea de jos, să învețe ce este umilința, supunerea.

Următoarele probe pe care le va avea de trecut sunt aducerea sălăților din Grădina Ursului, a pielii cerbului „cu cap cu tot așa bătute cu pietre scumpe, cum se găsesc” și a fiicei Împăratului Roș (probe la care este supus la curtea Împăratului Verde, trimis fiind tot de Spân, acesta vrând „să-l piardă”). Odată ajuns la curtea unchiului, ar fi putut să-și dezvăluie adevărata identitate. Are însă și simțul onoarei și respectă jurământul făcut pe paloș. Pentru primele două probe va fi ajutat tot de Sfânta Duminică, adevărată zeitățe solară,

care îi dă pentru urs o licoare cu „somnoroasă” și pentru cerb obrăzarul și sabia lui Statu-Palmă-Barbăcot. Dacă până acum fusese milos și darnic, în acest moment dovedește încă alte câteva calități: va fi ascultător, plin de credință, răbdător și mai cumpătat.

A treia probă din această serie, aducerea fetei Împăratului Roș, este mai complicată și va avea mai multe ajutoare: furnicile, a căror viață o protejează, periclitându-și el viața, albinele cărora le face un stup și pe cei cinci năzdrăvani. Această etapă are în vedere însușirea, afirmarea, verificarea și consolidarea altor virtuți: blândețea (grija cu care ocrotește pe micile viețuitoare) și hărnicia. Se dovedește deschis, prietenos și comunicativ atunci când se însoțește cu Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă.

Tatăl nu-l avertizase să se teamă de ei, deși erau și ei ciudați, „excepții” în ordinea umană, așa cum însemnat era și omul Spân. În mentalitatea populară, tot ceea ce arată „diferit” e întruchipare a Răului, deci trebuie ocolit, exclus. Cei cinci sunt bonomi, joviali, prietenoși, fiecare din ei spunându-i că unde se duce, nu va izbândi fără ajutorul lui. Imaginea lor este caricaturală, obținută prin supradimensionarea unui defect omenesc (lăcomie, indiscreție). Sunt realizați însă și prin exacerbari ale simțurilor: văzul, (spre exemplu, în portretul lui Ochilă) sau sunt niște vicioși (unul bea, altul mănâncă prea mult). Fiecare este prezentat printr-un detaliu caracteristic: Gerilă are „niște buzoaie groase și dăbălăzate”, Setilă are „grozav burdăhan și nesățios gâtlej”, Ochilă e „o schimonositură cu un ochiu”, iar Păsărilă „o bâzdăganie” care mănâncă păsări „crude, cu pene cu tot”.

Ei se dovedesc buni la suflet, ca și protagonistul, plini de dârzenie și gata oricând să-i sară în ajutor. Vor fi oamenii potriviți la locul potrivit, atunci când Împăratul Roș vrea „să-l piardă”, punându-l să stea în casa de aramă, să mănânce și să bea „12 harabale cu pâne, 12 iavolițe fripte și 12 buți pline cu vin”.

Ei sunt adevărate „duhuri ale pământului; neutri în intenție, cu potențe supranaturale în momentele supreme de pierzanie, rezolvând de la sine irezolvabilul” (Pompiliu Constantinescu).

În alte trei probe la care va fi supus eroul, de către fata Împăratului Roș (straja nocturnă, prinderea ei, ghicitul și aducerea



celor „trei smicele de măr dulce” și a apei vii și a apei moarte „de unde se bat munții în capete”, tot prietenii săi și calul îi vor veni în ajutor. Reușind, se îndrăgostește însă de fată. Credincios jurământului făcut o va duce, însă, Împăratului Verde.

Suferă o a doua moarte inițiatică, fizică de această dată, Spânul tăindu-i capul, demascată fiind de fată. Este condiția necesară pentru începerea unei noi vieți, așa cum prevedea jurământul. Va învia (cu ajutorul fetei care face un ritual), își va recăpăta paloșul, va deveni împărat și se va căsători.

Echilibrul este refăcut, Spânul fiind pedepsit.

d) Ion Creangă folosește ca modalități de caracterizare: caracterizarea directă (de către scriitor), autocaracterizarea prin propriile acțiuni ale personajelor, vorbire, comportare, gestică și caracterizarea de către alte personaje.

Personajele se individualizează prin limbaj (scriitorul folosește registre stilistice ale limbajului popular, oral și regional). Interesul naratorului merge spre particularizarea personajelor (prin vorbire, atitudini și gesturi). Ele nu mai sunt schematizate, ca în basme. Povestitorul cult introduce în derularea întâmplărilor dialogul viu, verva zicerii, dramatizând (ca în teatru) faptele relatate.

Scriitorul narator devine el însuși erou al cărții, asemenea narațiunilor moderne. Devine „o voce”, „un registru de intonații” (George Munteanu), „el, comentatorul, creatorul, în fond demiurgul”, fiind „mai cu șarm prin ceea ce spune și cum spune decât creațiunile sale luate laolaltă”.

e) Se poate observa că scriitorul clasic deține o adevărată artă de a pătrunde în psihologia protagonistului, care nu se mai impune, ca în basmul popular, prin eroism și nici printr-un comportament stereotip, ideal. Acesta se comportă ca un tânăr obișnuit, care izbândește mai ales datorită sufletului său mare, puterii milosteniei, bunătății, mărinimiei, solidarității, ajutorului pe care îl acordă altora. De fapt, numai limita-prag este depășită prin efort propriu, celelalte fiind numai rezultate fie ale urmării unor sfaturi, fie ale prieteniei și binelui întors.

El nu are, precum Făt-Frumos, puteri supranaturale și nici însușiri excepționale: nu e nici viteaz (își dovedește totuși curajul

când își înfruntă tatăl), nici foarte înțelept (nu distinge între aparențe și esențe), nici foarte isteț. Istețimea i se va ascuți însă și înțelepciunea o va căpăta în timp. Bătrâna, pe care o ascultă cu sfîntenie îi prevede de la început destinul: „...mare norocire te așteaptă. Puțin mai este și ai să ajungi împărat, care n-a mai stat altul pe fața pământului...”.

Basmul cult inovează, elementele care declanșează acțiunea fiind tocmai *defectele* (nesupunerea, neascultarea tatălui și naivitatea în fața Spânului).

Eroul, însă, va învăța din greșeli, va progresa, călătoria neînsemnând pentru el altceva decât o lecție de viață, toți cei din jurul lui fiindu-i profesori. Numai astfel își va desăvârși caracterul, fiind răsplătit, în final, material (împărăția) și afectiv (căsătoria cu fata iubită).

Semnificația fundamentală a eroului, afirmată clar în paginile cărții de către autor, rămâne aceea a umanului dependent de solidaritate și prietenie, de moralitate și de credință în Dumnezeu (S. Manu).

Povestirea

Fântâna dintre ploi, de Mihail Sadoveanu

Scrie un eseu, de două-patru pagini, în care să prezinți particularități ale *povestirii*, prin referire la un text literar studiat.

În elaborarea eseului vei avea în vedere următoarele repere:

a) precizarea a patru caracteristici ale speciei literare *povestire*;

b) prezentarea construcției subiectului în povestirea studiată (acțiune, conflict, relații temporale și spațiale);

c) descrierea specificului artei narative și a relației dintre autor–narator–personaj;

d) relevarea trăsăturilor personajului prin raportare la două scene / întâmplări semnificative;

e) exprimarea unui punct de vedere argumentat, prin referire la povestirea aleasă, în legătură cu afirmația lui Nicolae Manolescu:



„Ca să se lase vrăjit, omului îi trebuie un miez epic, relatarea unei întâmplări, o povestire. Dintotdeauna i-a plăcut să spună sau să asculte povestiri.”

Tradiția teoretico-literară înțelege povestirea ca narare a vieții în timp (E. M. Forster); cele mai multe surse definitorii realizează o distincție între povestire ca specie literară și povestire ca modalitate generală de expunere, termen care se suprapune cu cel de narațiune, formă fundamentală a epicului. Ca specie a genului epic, povestirea este un text narativ centrat pe un singur eveniment, adesea inedit, în centrul preocupărilor naratorului aflându-se actul în sine de a evoca evenimente, mai puțin conturarea profilului personajelor. Prin această din urmă trăsătură, povestirea se detașează de nuvelă (cu care este uneori confundată, granița dintre cele două specii fiind, e drept, destul de mobilă).

a) Înțeleasă ca „formă simplă” (W. Kayser), povestirea se individualizează în spațiul epicii în primul rând prin dimensiunile reduse ale textului- s-a afirmat că această specie s-ar situa, din acest punct de vedere, undeva între schiță și nuvelă- astfel încât să poată fi receptată „într-o singură ședință”, în sensul unei lecturi/ audiții solicitând un timp al receptării în care curiozitatea consumatorului de povestire să poată fi menținută în condiții de interes și plăcere estetică.

Implicarea afectivă evidentă a naratorului este trăsătura povestirii care generează o serie de alte particularități: efortul naratorului de a convinge receptorul de verosimilitatea evenimentelor, implicit prezentarea ca adevărat, credibil, a unui subiect incitant, viziunea subiectivă asupra întâmplărilor evocate.

Dimensiunile reduse ale textului impun existența unui singur plan narativ, adesea influențat de narațiunile populare. Din această particularitate rezultă o trăsătură stilistică evidentă în majoritatea povestirilor, oralitatea, prin intermediul căreia se dinamizează raportul narator- receptor.

O trăsătură particulară a povestirii este concentrarea narațiunii asupra evenimentelor; în aceste condiții naratorul are ca centru de interes menținerea tensiunii epice, personajele fiind doar schițate, ceea ce suscită atenția fiind emoțiile, trăirile lor.

b) Volumul sadovenian *Hanu Ancuței* (1928) se remarcă prin tehnica epică a povestirii în ramă sau în cadru. Există o tradiție a acestei forme de prezentare a genului epic, de la *Decameronul* lui Boccaccio, la *Canterbury Tales* de Chaucer, *Heptameronul* Margaretei de Valois, de la începutul secolului al XVIII-lea fiind introdus și exemplul celor *1001 de nopți*, traduse atunci pentru prima dată în limba franceză. La acest tip de texte se referă cercetătorul german Wolfgang Kayser când afirmă: „Autorul unei povestiri încadrate în alta își creează, prin publicul pe care îl prezintă ca real și prin povestitorul devenit personaj, o perspectivă univocă și limite fixe, pe care apoi trebuie să le respecte. Dar prin limitarea dată de această tehnică, el dobândește și posibilități dintre cele mai rodnice. (Povestirea încadrată este un excelent mijloc tehnic pentru a îndeplini o cerință fundamentală, formulată de public artei narative, anume, să confere credibilitate celor povestite.)”

Cele nouă povestiri din *Hanu Ancuței* evocă evenimente petrecute cu mult timp în urmă, de regulă în apropierea hanului. Topos sadovenian cu o simbolistică generoasă, hanul a constituit preocuparea numeroșilor exegeți, funcția sa narativă fiind aceea de a contura și menține cadrul epic în care viitorii naratori își vor etala harul. „Cadru mitologizant” (C. Ciopraga), „loc de întâlnire întru poveste și întru nemoarte” (N. Manolescu), suprapersonaj, acest spațiu ospitalier, protector, binecuvântat, de dimensiuni hiperbolice, incită la povestire și ascultare.

Dincolo de coordonata spațială, hanul consumă și evocă timp, într-un interesant joc al amintirii și rostirii. Există astfel trei forme majore de manifestare a timpului în *Hanu Ancuței*: un timp al cadrului, timpul în care se povestește ce s-a întâmplat cu ani în urmă, care ar putea fi, conform sugestiilor oferite de naratorul cadrului, în preajma Războiului de Independență (1877- 1878). Mai există un timp al evenimentelor, vremea în care s-au petrecut cele evocate. Pe această structură generală, nu poate fi ignorat timpul naratorului, căci vocea anonimă din text (instanța desemnată de Sadoveanu a nota ceea ce au povestit oaspeții hanului) a auzit toate aceste povestiri cândva, „într-o toamnă aurie” și le notează, firesc, ulterior: „Într-o toamnă aurie am auzit multe povești la Hanul Ancuței.” Reluând,

există un timp al naratorului anonim al cadrului (activat de receptor, devenind astfel și timpul lectorului), un timp al narării fiecărei istorisiri de către oaspetele invitat să povestească și un timp al evenimentelor evocate.

În magica rețea epică a *Hanului Ancuței*, a patra povestire este *Fântâna dintre ploi*. Potrivit structurii deja conturate, se remarcă elementele specifice „ramei”, distribuite, firesc, într-un fragment inițial și unul final, complementare.

Cadrul inițial valorifică forța de expresie a imaginii solare, astrul diurn scaldă într-o lumină blândă hanul. Nu lipsesc figuranții cunoscuți- lăutarii, nici Ancuța sau comisul Ioniță de la Drăgănești, a cărui istorisire este din nou amânată de apariția, pe drumul Romanului, a unui „călăreț învăluit în lumină și-n pulberi”. După un scenariu familiar, are loc recunoașterea, imaginea înregistrată în coordonatele sale sumare de narator dezvăluind un vechi prieten al comisului de la Drăgănești, pe căpitanul de mazâli Neculai Isac (mazâl, aici regionalism pentru mazil, cu sensul de persoană care aparținea unui corp de cavalerie alcătuit din boierii rămași fără funcție sau, un alt sens, boier de țară, descendent al unei vechi familii boierești de rangul al doilea, răzeș – *Micul dicționar academic*).

Chipul căpitanului poartă, dincolo de amprenta timpului, un semn distinctiv care, prin motivarea sa, generează epicul, povestirea din interiorul cadrului. Astfel, după îmbrățișarea călduroasă și intrarea convenită în atmosferă, povestea noului sosit se va depăna: „om bea un pahar de vin și ți-oi povesti ce nu știi...”. Factor de potențare a interesului auditoriului, portretul făcut lui Neculai Isac de comisul Ioniță are drept efect schimbarea bruscă a atitudinii oaspeților față de cel prezentat, acesta le devine plăcut, oamenii se apropie să asculte. După convenitele ulcele cu vin și puii în țigla, se lasă tăcerea, căci mazilul urmează să spună „întâmplarea lui de demult”.

Cadrul este depășit, se trece la povestirea așteptată, prin clasică atestare spațio-temporală: „ascultați ce mi s-a întâmplat pe aceste meleaguri, când eram tânăr. De-atuncea au trecut ani peste douăzeci și cinci”. Sub semnul tragic al relației Eros- Thanatos, istorisirea lui Neculai Isac evocă întâlnirea, „într-o toamnă ca asta”,

în lunca Moldovei, a unei șatre de țigani din care i-a atras atenția „o fetișcană de optsprezece ani”- Marga. Pasiunea se insinuează subit- „parc-aș fi înghițit o băutură tare”. Întâlnirea neașteptată este, pentru țigăncușă, un câștig, căci ea primește un ban de argint, cu care și-a cumpărat ciuboțele. În seara următoare, „în lucirea ștearsă a lunii”, tinerii îndrăgostiți trăiesc fugăr clipa dulce a pasiunii lor. Impresionat de lacrimile fetei, Neculai Isac îi promite să revină în noaptea următoare, nu fără un dar, o scurteică de vulpe. Aici narațiunea atinge punctul maxim al tensiunii epice; secvența confruntării dintre căpitan și țiganii decizi să-i fure câștigul obținut prin vânzarea vinului este caracterizată prin dinamism, fiind o succesiune rapidă a gesturilor, deciziilor, evenimentelor. Marga vine la fântâna dintre plop din pasiune, dar și pentru că este obligată de Hasanache, unchiul ei, în intenția de a-l atrage pe Neculai Isac într-o cursă. Dezvăluind în ultimul moment planul țăganilor, fata se sacrifică; bărbatul mai are timp să scape, este urmărit de hoți și atacat, în învălmășeala luptei, deși ripostează necruțător, primește „o lovitură de fier ascuțit la coada ochiului drept”. Deznodământul aruncă asupra evenimentelor o pânză sângerie, căpitanul rănit înțelege că Marga fusese ucisă și aruncată în fântână iar sângele propriei răni îi evocă lui Neculai Isac pe cel al Margăi.

Revenirea la cadru, bucla narativă finală, constituie o reluare a elementelor inițiale, soarele asfințește chiar pe sfârșitul povestirii căpitanului. Efectul celor narate asupra auditoriului este copleșitor, oamenii rămân „tăcuți și mârniți”. Singur, comisul Ioniță pare mândru de așa istorisire- „se uită cu fudulie în juru-i”; Ancuța cea tânără dă încredințare că auzise și ea de întâmplare, de la mama ei. O remarcabilă meditație pe tema *vanitas vanitatum* adâncește senzația dureroasă, căci despre fântâna cu cei patru plop nu se mai poate spune decât că „s-a dărâmat ca toate ale lumii”. Imaginea apăsătoare, în care eroul întâmplărilor privește mârniț spre un trecut zbuciumat este anulată de revenirea căpitanului Isac o dată cu aprinderea simbolică a focului, astfel că acesta cere „pentru sine și pentru soți, vin vechi în oale nouă”.

Titlul povestirii conturează un spațiu simbolic- fântâna, ca metaforă a vremurilor apuse devine orizontul interior spre care

privește naratorul- personaj: „Obrazul drept, boțit spre ochiul stors, parcă era încleștat și pecetluit pe totdeauna într-o durere. Iar ochiul cel viu, mare și neguros, privea țintă în jos, în neagra fântână a trecutului”.

c) Formula epică a povestirilor sadoveniene din *Hanu Ancuței* se individualizează prin prezența a două nivele narative (G. Genette). Există un nivel al actului narativ din povestirea primară, cadrul nivelului extradiegetic, unde se situează naratorul anonim; în interiorul acestuia se află nivelul (intra)diegetic, adică nivelul evenimentelor povestite de naratorul homodiegetic, cunoscut, căpitanul Neculai Isac.

Mărcile acestor instanțe narative realizează distincția dintre cele două nivele; persoana întâi singular și plural prin care se identifică naratorul cadrului notează mișcarea, atitudinea, schimbarea stărilor sufletești ale personajului colectiv (oaspeții, lăutarii), ca și noile prezențe. Acest narator realizează portretul inițial al căpitanului Isac: „călărețul pe cal pag parcă venea spre noi de demult...” și se definește prin participarea afectivă la micile evenimente care țin de viața hanului: „cu plăcere văzui pe cei doi oameni îmbrățișându-se”, „mă ridicai de la proșapuri, făcui doi pași și grăii cu îndrăzneală”. Naratorul cadrului este cel care își manifestă curiozitatea spre finalul povestirii: „Am îndrăznit și eu să ridic glasul într-un târziu, ș-am întrebat: - Mai este în ființă fântâna cu cei patru plop?”.

Naratorul povestirii din cadru, de la nivel intradiegetic, „trece în revistă viața pe care a dus-o ca personaj- actor” (J. Lintvelt): „ascultați ce mi s-a întâmplat pe aceste meleaguri, când eram tânăr.” Instanță fictivă investită cu funcție de reprezentare și de regie (citează discursul personajelor), naratorul din cadrul povestirii *Fântâna dintre plop*i are și funcțiile specifice personajului, de acțiune și de interpretare, ca personaj- narator, subiect al actului narativ.

În contextul general al povestirii, identitatea personaj- narator presupune un grad sporit de implicare, evenimentele evocate sunt actualizate afectiv și receptate ca atare de auditoriul imaginat de autor: oaspeții de la han, ale cărui reacții sunt pe măsura tragismului celor ascultate, dar și de receptorul lecturii. S-a subliniat, în legătură

cu limbajul naratorului, un ceremonial al spunerii, marcat de formule de adresare specifice: „domnilor și fraților”, „iubiților prietini”.

Există în *Hanu Ancuței* o competiție a naratorilor, fiecare povestire este o provocare a talentului narativ. Semnificativă este reacția auditoriului după povestirea lui Isac- „tăcuți și mânăniți”. Doar comisul Ioniță este mândru, căci s-a evocat o întâmplare din vremea sa, încărcată de noblețe. Narațiunea este, în lumea povestirilor sadoveniene, trăire prin logos, în spirit dionisiac- vorbă, iubire, bucate alese și vin bun.

Autorul, prezență determinată istoric, autorizând, garantând textul, este și o instanță textuală, conferind acestuia „auctorialitate”. Prin cadru, prin tonalitate și atmosferă, întregul volum din 1928 creează impresia coerenței epice, în pofida distribuirii a nouă subiecte diferite unor naratori diferiți. Astfel, holomorfismul, ca trăsătură a volumului *Hanu Ancuței*, implică independența diegetică a nucleelor narrative, ca și conservarea capacității unitare de expresie. Povestirile sunt coagulate prin figura Ancuței, prin imaginea- efigie a hanului suprapersonaj, revenind în cadru atât în incipitul, cât și în finalul povestirilor, prin întrecerea dintre naratori.

Povestirea *Fântâna dintre plopi* deschide calea unor interpretări simbolice ale elementelor recurente în text. Soarele închide și deschide simetric povestirea, mai exact, cadrul ei, într-o sugestivă chemare la însuflețirea unei amintiri dureroase și pecetluirea ei sub umbrele apusului, implicit ale timpului ireversibil.

O tulburătoare sonoritate îl învăluie pe cel care povestește, în deschiderea evocării sale, în preajma apei Moldovei, purtând parcă sugestii prevestitoare, îndoliate: „Într-un răstimp au început clopotele de la biserica din Tupilați. Am oprit calul și le-am ascultat cu jale, până ce au conținut. Și-mi aduc aminte că, după ce au stat clopotele acelea, am auzit altele, de la bisericile altor sate, - și picurau depărtate și stânse: parcă băteau în inima mea. M-am trezit într-un târziu privindu-mă într-o revărsare de apă, ca într-o oglindă, și m-am spăriat de mine ca de o vedenie.” O a doua sugestie sonoră din același registru vine să atenueze fragmentul dureros de la început: „Era o dimineată limpede de toamnă în valea Moldovei. Se auzeau clopote de biserici sunând în depărtări. Acum zvonul lor venea până

la sufletul meu blând și cu dulceață.” Rezonanța diferită este efectul chemării iubirii, al împlinirii sufletești.

Sadoveanu reconstituie artistic lumea veche, îi animă acordurile adânci, aducătoare de liniște sau de tristețe. În această notă se înscrie și imaginea fântânii străjuite de cei patru plop. Socotită adesea sursă a cunoașterii sau izvor al apei vie, fântâna capătă în povestirea sadoveniană alte conotații- pare mai degrabă un drum spre lumea morților. Înșiși plopii, arbori care melancolizează, accentuează sentimentul de izolare, jale.

Limbajul personajelor, dialogul din povestire, poartă amprenta stilistică specifică- o predilecție pentru apelativul ceremonios, pentru gesturile largi însoțind replici de o politețe arhaică: „Iubiților prietini, (...) mie mi-a plăcut totdeauna să beau vinul cu tovarăși. Numai dragostea cere singurătate. Divanul nostru-i slobod și deschis și-mi sunteți toți ca niște frați!”

d) Personajele povestirii *Fântâna dintre plop* sunt proiecții artistice ale unei lumi apuse, în care iubirea sfârșea tragic în moarte, în care eroii marcați de o poveste își purtau discret durerea o viață. Caracterizarea viitorului personaj narator este realizată, extradiegetic, de naratorul anonim care evidențiază mai ales elementele portretului fizic: „Era un om ajuns la cărunteță, dar se ținea drept și sprinten pe cal. Purta ciubote de iuft cu tureci nalte și-un ilic de postav civit cu nasturi rotunzi de argint. Pe umeri, ținută numa-ntr-un lăntujel, atârna o blăniță cu guler de jder. (...) Obrazu-i smad cu mustăcioară tunsă și barbă rotunjită, cu nas vulturesc și sprâncene întunecoase, arăta încă frumuseță și bărbăție, deși ochiul drept stâns și închis îi dădea ceva trist și straniu.” Toate însușirile ilustrate în textul intradiegetic sunt prefigurate aici: apartenența la o categorie socială superioară, sugerată prin detaliile vestimentare, farmecul masculin, ținuta mândră. Însuși personajul recunoaște în deschiderea evocării sale: „Aveam oi și imășuri și neguțam toamna vinuri; dar îmi erau dragi ochii negri, și pentru ei călcam multe hotare.” Caracterizarea directă este modalitatea principală de conturare a protagonistului, de către naratorul extradiegetic, prin propria mărturie și de către comisul Ioniță: „...acest mazâl de la Bălăbănești (...) a fost un om cum nu erau mulți în țara Moldovei. Voinic și frumos- și rău.” Un anume

romantism proiectează o lumină de excepție asupra personajului care a trăit o experiență dureroasă, ca o pedeapsă pentru caracterul său pasional.

Din aceeași plămadă umană, Marga se înobilează (deși originea ei este umilă) prin sacrificiul ei în numele iubirii. Imaginea fetei pline de viață a rămas doar în amintirea personajului- narator: „Era o fetișcană de optsprezece ani. Îi văzusem în apă trupul curat și frumos rotunjit. Sta aproape de mine numai în cămașă și-n fustă roșă. Obrazul îi era copilăresc; dar nasul arcuit, cu nări largi și ochii iuți mă tulburară deodată.” Plină de viață, îndrăzneță, modestă, Marga este un amestec fermecător de feminitate și copilărie, care devine dintr-o dată pasiunea tânărului negustor. Deși povestirea, conform coordonatelor definitorii, nu se concentrează asupra profilului personajelor, în *Fântâna dintre plop*i eroii devin memorabili datorită forței expresive a portretelor lor.

e) Dorința general umană de a asculta povestiri vine de undeva din negura timpului- E. M. Forster, susține într-una dintre prelegerile sale, intitulată chiar *Povestirea*, faptul că, „judecând după forma craniului lui, omul din Neanderthal asculta povești”. Dincolo de aspectul istoric al apetenței omului pentru povestire, există aspirația nobilă de recuperare a trecutului prin nararea faptelor inedite, memorabile. Nu în ultimul rând, omul este o individualitate caracterizată de curiozitate- „Toți semănăm cu soțul Șeherezadei, toți vrem să știm ce se întâmplă mai departe.” (Forster) Este, așadar, îndreptățită afirmația lui Nicolae Manolescu prin care se subliniază efectul magic, fascinația exercitată de povestire asupra omului. Totodată, prin intermediul acestei afirmații, se subliniază statutul de element fundamental al povestirii pentru genul epic, în ansamblu.

Povestirile sadoveniene reprezintă ilustrarea iscusită a artei unui mare povestitor, situat pe linia culturală deschisă de Ion Neculce și continuată de Ion Creangă. *Fântâna dintre plop*i însumează atributele exemplare ale unei povestiri în care echilibrul construcției se armonizează cu finețea observației și caracterul impresionant al subiectului. (C. C.)

Nuvela istorică

Alexandru Lăpușneanul, de Costache Negruzzi

Scrie un eseu, de două-patru pagini, în care să prezinți particularități ale *nuvelei istorice*, prin referire la un text literar studiat.

În elaborarea eseului vei avea în vedere următoarele repere:

- a) precizarea a patru caracteristici ale speciei literare *nuvela istorică*;
- b) evidențierea relației dintre istorie și ficțiune, în *nuvela aleasă*;
- c) prezentarea construcției subiectului (acțiune, conflict, relații temporale și spațiale);
- d) argumentarea tipului de personaj reprezentat de protagonist, prin referire la două scene/întâmplări semnificative;
- e) integrarea adecvată, în conținutul eseului, a patru concepte operaționale, selectate din următoarea listă: *romantism, perspectivă narativă, temă, titlu, secvență narativă, episod, incipit, final, stil*.

Nuvela este specie a genului epic în proză, cu un fir narativ central și cu o construcție epică riguroasă, cu un conflict concentrat, implicând un număr redus de personaje. Dimensiunile nuvelei se situează, de regulă, între schiță și roman, întâmplările sunt relatate alert și obiectiv, intervențiile naratorului fiind minime, atenția orientându-se, mai ales, asupra caracterizării complexe a personajelor. În funcție de subiect și de modalitatea de tratare a acestuia, nuvelele sunt: istorice (*Sobieski și românii*, de C. Negruzzi), psihologice (*În vreme de război*, de I.L. Caragiale) sau fantastice (*La țigănci*, de Mircea Eliade), raportarea la orientarea estetică distingând nuvele realiste (*Moara cu noroc*, de I. Slavici), romantice (*Sărmanul Dionis*, de M. Eminescu) sau naturaliste (*Păcat*, de I.L. Caragiale).

Unul dintre scriitorii români care au cultivat această specie literară este și C. Negruzzi, apreciat de Al. Piru drept „un clasic al romantismului”. Publicată în 1840, în primul număr al revistei *Dacia literară* (inclusă, ulterior, în ciclul *Fragmente istorice* din volumul

Păcatele tinereților), nuvela *Alexandru Lăpușneanul* (al cărei titlu inițial a fost, după model cronicăresc, mai amplu – *Scene istorice din cronicile Moldaviei. Alexandru Lăpușneanul*) ilustrează creator programul revistei, *Introducția*, formulată de M. Kogălniceanu, prin promovarea unei literaturi originale, având drept sursă de inspirație istoria națională („Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și de poetice pentru ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris...”).

Având în vedere contextul literar în care a apărut, construcția discursului narativ, pregnanța protagonistului, G. Călinescu aprecia că „numele lui C. Negruzzi este legat, de obicei, de nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanul*, care ar fi devenit o scriere celebră ca și *Hamlet*, dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale.”

a) Atributele epicului înscriu narațiunea drept modul principal de expunere, dialogul dinamizând substanța narativă și contribuind la individualizarea personajelor, descrierea fiind folosită în realizarea portretelor fizice, în memorabila scenă a măcelului sau în prezentarea cetății Hotinului. Personajele sunt relativ puține, fiind caracterizate în funcție de raportarea la protagonist – personaje secundare (boierii Spancioc, Stroici, Moțoc, doamna Ruxanda), episodice (mitropolitul Teofan), magistral fiind surprins personajul colectiv (prefigurându-l pe Rebreanu) – mulțimea adunată sub zidurile palatului nu reușește, inițial, să-și formuleze decât vag revendicările („venise fără să știe pentru ce au venit și ce vrea”), iar când cineva rostește numele lui Moțoc, toate nemulțumirile individuale se cristalizează în jurul acestui nume („Capul lui Moțoc vrem!”).

Discursul narativ are o construcție riguroasă – este structurat în patru părți, fiecare cu câte un motto semnificativ, rezumând în formulă simbolică acțiunea acestora, conform tehnicii „la mise en abîme”: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau ...”, „Ai să dai sama, Doamnă!”, „Capul lui Moțoc vrem ...” și „De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu ...”; acest echilibru compozițional conferă caracter dramatic textului, cele patru capitole fiind asemenea actelor

unei drame, marcând, totodată, momentele subiectului literar. Se observă tendința de obiectivare a *perspectivei narativei*, în sensul susținerii verosimilității întâmplărilor prezentate; astfel, naratorul este „extradiegetic”, optând pentru narațiunea la persoana a III-a, cu „focalizare zero” (G. Genette) și viziune „du dehors” (J. Pouillon). Intervențiile directe sunt, astfel, minime – de exemplu, când denuște discursul lui Lăpușneanu în biserică „deșăntată cuvântare”, când îl califică „tiran” sau atunci când apreciază că „meditează la vreo nouă moarte, vreo nouă daună” (contexte în care „funcția narativă” este dublată de cea „de interpretare” – J. Lintvelt).

Așa cum o sugerează și *titlul*, *tema* nuvelei este istorică, surprinzând evenimente din cea de a doua domnie a lui Alexandru Lăpușneanu, culoarea epocii fiind potențată, la nivel lingvistic, prin prezența arhaismelor de diferite tipuri (lexicale: „spahii”, „stolnic”, „vornic”, fonetice: „pre”, „cari”, gramaticale: „a să aibă nevoie”).

b) Conform esteticii romantice a contextului literar pașoptist, C. Negruzzi se inspiră din cronici – astfel, scriitorul preia din letopisețul lui Grigore Ureche imaginea domnitorului, scene, fapte din timpul domniei acestuia, precum și replicile memorabile, devenite motto-uri pentru primul, respectiv, ultimul capitol. Textul fiind unul artistic, autorul apelează la licența istorică – veridicitatea evenimentelor subordonându-se dimensiunii expresive a nuvelei, pentru că, așa cum susținea G. Călinescu, „Negruzzi a înțeles spiritul cronicii române și a pus bazele unui romantism pozitiv, scutit de naive idealități”. În sensul acestei metamorfoze simbolice persoană – personaj literar, adevăr istoric – adevăr artistic, trebuie menționat că, în contextul istoric avut în vedere, Moțoc, Spancioc și Stroici nu mai trăiau, dar sunt prezenți în nuvelă pentru a ilustra, prin pregnanța lor tipologică, sub semnul antitezei romantice, tipul boierului lingușitor, fără scrupule, ipocrit, cinic, respectiv, pe cel al boierilor patrioți.

c) Evoluția firului narativ este lineară, respectând succesiunea cronologică a evenimentelor, impresia de veridicitate fiind susținută și prin precizia plasării acțiunii în timp (a doua domnie a lui Lăpușneanu) și spațiu (Moldova); expozițiunea prezintă, astfel, întoarcerea lui Lăpușneanu la tronul Moldovei, „întovărășit de șapte mii spahii și vreo trei mii oaste de strânsură”.

Însoțit de vornicul Bogdan, domnitorul poposește în apropiere de Tecuci, unde primește solia formată din vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță, spătarul Spancioc și Stroici, care îi cer să se întoarcă la Constantinopol, deoarece „țara este liniștită” și poporul nu-l dorește – venirea lui le-ar permite păgânilor să prade și să pustiască Moldova. Lăpușneanu își exprimă hotărât dorința de a redobândi tronul răzbunându-se, totodată, pe boierii care l-au trădat la prima domnie: „Să mă-ntorc? Mai degrabă-și va întoarce Dunărea cursul îndărăpt!”. Dezamăgiți de răspunsul primit, toți boierii ies din cortul lui Lăpușneanu, cu excepția lui Moțoc, care i se închină voievodului, recunoscându-i puterea („... știa că Alexandru-vodă a să aibă nevoie de un intrigant precum era el”).

Intriga nuvelei este determinată de acțiunile întreprinse de Lăpușneanu împotriva boierilor (după ce, „nesimțindu-se în stare a se împotrivi”, Ștefan Tomșa fuge în Valahia), urmate de intervenția doamnei Ruxanda; astfel, poruncește să fie arse toate cetățile Moldovei (în afară de Hotin), „ca să sece influența boierilor și să stârpească cuiburile feudalității”, iar boierii erau uciși „la cea mai mică greșală dregătorească, la cea mai mică plângere ce i se arăta”.

În sala tronului, doamna Ruxanda îl roagă pe Lăpușneanu să pună capăt vărsării de sânge și durerilor nesfârșite la care îi condamnă pe urmașii celor uciși, relatându-i întâlnirea cu „o jupâneasă cu cinci copii”, al cărei soț fusese ucis de Lăpușneanu, capul fiindu-i „țintuit în poarta curții”. Intrigat de atitudinea soției sale, domnitorul ripostează brutal, promițându-i ulterior un „leac de frică”.

Lăpușneanu participă în cadrul Mitropoliei la liturghia unei sărbători, încercând, prin comportament și prin discursul ținut după slujba religioasă, să-i convingă pe boierii prezenți în biserică de sinceritatea intențiilor sale: „Să trăim de acum în pace, iubindu-ne ca niște frați ...”. El organizează la palat un ospăț, invitându-i pe boieri, ca semn al împăcării. Când postelnicul Veveriță dorește să închine în cinstea domnitorului, slujitorii aflați în spatele boierilor încep să-i omoare pe meseni. Lupta este scurtă, dar înverșunată, desfășurându-se sub privirile lui Lăpușneanu („el râdea”) și ale lui Moțoc („silindu-se a râde ca să placă stăpânului, simțea părul zburându-i-se pe cap și dinții săi clănțănind”). Din curte se aude mulțimea



nemulțumită, cerându-și anumite drepturi sociale, până când un glas răzleț invocă numele lui Moțoc, devenit „ca o scânteie electrică”, deoarece „toate glasurile se făcură un glas și acest glas striga. «Capul lui Moțoc vrem!»”. Lăpușneanu îl predă mulțimii, așezând pe masa din sala tronului capetele celor 47 de boieri uciși, sub forma unei piramide („după neam și după ranguri”), pe care i-o arată doamnei Ruxanda drept „leacul de frică” promis.

La patru ani de la scena măcelului (corespunzând, în evoluția conflictului, punctului culminant), Lăpușneanu, aflat la cetatea Hotinului, se îmbolnăvește de „lingoare” și simțindu-se „la ușa mormântului”, îl cheamă pe mitropolitul Teofan, cerând iertarea păcatelor și asigurând succesiunea la scaunul domnesc a fiului său Bogdan. Totodată, promite că, dacă va scăpa de boală, se va călugări la mănăstirea Slatina. Revenindu-și, revocă hotărârile anterioare, manifestându-se violent atât față de călugări, cât și față de doamna Ruxanda, care, vrând să-și apere fiul de răzbunarea soțului, acceptă să-i pună otravă în paharul cu apă. Forțat de Spancioc și Stroici, Lăpușneanu bea conținutul paharului până la ultimele picături, zbătându-se în chinurile morții.

Conceput binar, în două trepte narrative, deznodământul are accente cronicărești: „Acest fel fu sfârșitul lui Alexandru Lăpușneanu, care lăasă o pată de sânge în istoria Moldovei”.

d) Protagonist în desfășurarea narativă este Lăpușneanu, portretul său complex realizându-se progresiv, completându-se cu fiecare secvență a epicului, prin felul de a se comporta, vorbele tip sentință, relațiile cu celelalte personaje, astfel încât caracterizarea indirectă armonizează cu cea directă în sensul conturării unui portret memorabil prin tehnica focalizării alternând cu pluriperspectivismul (doamna Ruxanda nu-l iubește „pentru că nu are simțire omenească”, mitropolitul Teofan numindu-l „crud și cumplit”). Reprezentând „eroul romantic întruchipând pe tiran” (Zoe Dumitrescu-Buşulenga), Lăpușneanu este inteligent, bun cunoscător al psihologiei umane, diplomat, impulsiv, cu un comportament machiavelic (s-a căsătorit cu doamna Ruxanda nu din dragoste, ci „ca să tragă inimile norocului”, în amintirea căruia stăruia figura luminoasă a lui Ștefan cel Mare; se folosește de Moțoc pentru a atrage asupra acestuia

nemulțumirea poporului; le promite boierilor împăcarea și îi invită la masă cu gândul de a-i ucide). „Construit din notații ale reacțiilor fizice, din acțiuni energice și din vorbire rece, tăioasă, doar cu puține și cu atât mai înfricoșătoare mlădieri” (Zoe Dumitrescu-Buşulenga), Lăpuşneanu este un personaj romantic, construit din contraste și având o psihologie complexă. El este „disimulat, blazat, cunoscător al slăbiciunilor umane, hotărât și răbdător.” (G. Călinescu).

Portretul domnitorului este potențat prin antiteza cu doamna Ruxanda (duioasă, blândă) și cu tinerii boieri Spancioc și Stroici, „pre buni patrioți”, în vreme ce Moțoc este tipul boierului laș, intrigant, trădător. *Episodul* mulțimii adunate la palat este elocvent nu doar pentru surprinderea cu finețe a psihologiei colective, ci și pentru ilustrarea capacității domnitorului de a manipula și, implicit, de a domina masele.

Textul impresionează și prin „perfecta sinteză de gesturi patetice adânci, de cuvinte memorabile, de observație psihologică și sociologică acută, de atitudini romantice și intuiție realistă.” (G. Călinescu). Astfel, elementele romantice (însăși tema operei, sursa de inspirație a acesteia, protagonistul construit ca un erou excepțional în împrejurări excepționale, procedeul antitezei, culoarea epocii, spectaculosul scenelor) se îmbină cu cele clasice (echilibrul compoziției, prezentarea riguroasă a evenimentelor, exprimarea solemnă, moralizatoare) și cu elementele realiste (formula balzaciană a restrângerii de perspectivă ca introducere în narațiune prin plasarea acțiunii într-un spațiu și timp exacte, tehnica detaliului semnificativ, obiectivitatea vocii auctoriale). Referitor la dimensiunea realistă a nuvelei, T. Vianu aprecia că „faptele povestite și nu povestitorul faptelor apar în prim-plan”, deoarece naratorul „pune oamenii să vorbească și să se miște, povestește unele evenimente, descrie unele tablouri și formulează din când în când, dar în termeni succinți și cu multă rezervă judecăți de valoare.”

Alexandru Lăpuşneanul este prima nuvelă istorică românească, contribuind, după cum considera L. Rebreanu, la însăși definiția nuvelei: „Nuvela e un roman scurt, precum romanul e o nuvelă lungă.” (M.I.)

Caracterizarea personajului dintr-o nuvelă istorică studiată

Alexandru Lăpușneanul, de Costache Negruzzi

Scrie un eseu în care să ilustrezi modalitățile de caracterizare ale personajului principal dintr-o nuvelă istorică studiată

În elaborarea eseului vei avea în vedere următoarele repere:

- ilustrarea conceptului operațional *nuvelă istorică*, pe baza trăsăturilor identificate în opera literară studiată;
- evidențierea raportului realitate-ficțiune;
- prezentarea construcției subiectului și a statutului psihologic al personajului ales;
- relevarea trăsăturilor personajului prin raportare la conflicte;
- exemplificarea a patru modalități/procedee de caracterizare a personajului, pe baza unor secvențe narative sugestive.

a) Publicarea nuvelei *Alexandru Lăpușneanul* în primul număr al revistei „Dacia literară”(30 ianuarie 1840) are o dublă semnificație. Pe de o parte confirmă justetea orientărilor incluse în articolul program *Introducere*, un adevărat manifest al romantismului românesc. Pe de altă parte, se constituie într-o primă și strălucită confirmare a procesului de maturizare a literaturii naționale, opera fiind considerată, unanim, o capodoperă.

Impusă ca temă de către romantici, istoria stimulează, în epoca pașoptistă, cultivarea unor specii precum legenda, balada, poemul eroic, nuvela, și, în mai mică măsură, romanul, chiar dacă încercările nu au lipsit. Sursele de inspirație sunt, de obicei, momente semnificative ale istoriei naționale, valorificate în concordanță cu concepția romantică. Dintr-o anumită perspectivă, evenimentele trecute exercită constant o adevărată fascinație. În aceeași măsură, însă, scriitorii epocii în discuție aduc în prim-plan exemple semnificative ale gloriei înaintașilor cu scopul de a deștepta conștiințele, de a le mobiliza pentru împlinirea idealurilor de libertate națională și dreptate socială. Negruzzi este unul dintre primii autori

la noi pentru care istoria a fost o sursă de inspirație constantă, creațiile pe această temă fiind incluse în volumul *Fragmente istorice*. Reușita, în plan estetic, a acestor creații ține, după cum observă G. Călinescu, de o înțelegere superioară a „spiritului cronicii române”, iar după Georgeta Antonescu, de capacitatea de a evita clișeele: „C. Negruzzi nu mai este nici el un simplu înregistrator al realității obiective (...) chiar când pornește de la aceasta, ci un creator de realitate artistică, adică producătorul unui text care ascultă înainte de toate de propriile-i legi de coerență și de expresivitate.”

Privită în ansamblu, opera se situează la confluența a trei curente literare majore, clasicismul, romantismul și realismul. De această ultimă orientare ține, în opinia cercetătorilor, pictura atentă, aproape balzaciană a mediului, a vestimentației sau a interioarelor, ca și deplina adaptare a limbajului la epoca istorică zugrăvită. Romantismul este evident în temă și în viziunea asupra personajului principal. Autorul urmărește destinul sinuos al domnitorului, de la ipostaza de conducător, în culmea gloriei și a puterii, la aceea de om terorizat de apropierea morții. Se adaugă la acestea preferința pentru antiteze și pentru culoarea locală, iar clasică este simetria compozițională.

Nuvela istorică se individualizează printr-o serie de particularități care privesc sursele de inspirație, construcția epică, modalitățile de realizare a personajelor etc.

Scriitorul este preocupat permanent de reconstituirea vremurilor trecute prin valorificarea documentelor de epocă, de obicei cronicile moldovene, de unde sunt preluate datele esențiale, evenimentele istorice, atmosfera, ceremonialuri, obiceiuri, vestimentație, mentalitatea indivizilor. Tot cronică impune apoi tonalitatea gravă și solemnă, începutul nuvelei fiind semnificativ din acest punct de vedere: „Iacov Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cârmuia țara, dar Alexandru Lăpușneanul, după înfrângerea sa în două rânduri, de oștile Despotului, fugind la Constantinopol, izbutise a lua oști turcești și se înturna acum să izgonească pre răpitorul Tomșa și să-și ia scaunul, pre care nu l-ar fi pierdut, de n-ar fi fost vândut de boieri.”

Desigur, spiritul cronicii impune și atitudinea pe deplin obiectivă. Scriitorul aduce în prim-plan personaje bine individualizate, conflicte, scene sugestive. Se remarcă apoi folosirea cu măsură a arhaismelor, a formelor specifice vorbirii populare, dar și a unor neologisme, surprinzătoare pentru epocă, utilizate cu rol caracterizator.

Permanent pe parcursul operei scriitorul are în vedere prezentarea unor fapte verosimile. Impresia de verosimilitate este accentuată de valorificarea informației istorice pe care o preia din cronicile lui Grigore Ureche și Miron Costin. Apelul constant la sursă a întărit, în decursul timpului, convingerea că autorul are o invenție epică redusă.

Nuvela se remarcă și prin construcția epică echilibrată, de factură clasică. Aceasta are drept consecință concentrarea subiectului, realizată prin artificii narrative și arta dialogului, prin intermediul căruia accelerează ritmul desfășurării evenimentelor și evidențiază unele dintre trăsăturile de caracter ale personajelor. La narațiune recurge, de obicei, în părțile introductive.

În sfârșit, ca în orice nuvelă de altfel, și în Alexandru Lăpușneanul în prim-plan se află personajul. Întregul eșafodaj al operei are în vedere reliefarea complexității caracterologice a personajului principal, fapt sugerat chiar de titlu. Eroul este conceput în manieră tipic romantică, personaj excepțional în împrejurări excepționale, care parcurge drumul de la grandoare la decădere și prăbușire, are manifestări contradictorii care se situează, uneori, în sfera patologicului.

b) De rezolvarea raportului realitate-ficțiune ține, în bună măsură, reușita în plan estetic a operei. O anumită tradiție a prozei de inspirație istorică, axată pe spectaculosul evenimentelor și al personajelor, bogăția informației istorice, l-ar fi putut conduce cu ușurință pe autor către o realizare prolixă, inconsistentă. Negruzzi dovedește, însă, o știință desăvârșită a construcției epice, evitând, de fiecare dată rezolvările facile, astfel încât evocarea istorică impresionează prin senzația de veridicitate. Câteva aspecte esențiale ilustrează acest raport. În mod obișnuit, scriitorul preia informația din cronică, mai ales când este vorba de aspecte bine cunoscute:

succesiunea domnilor, actanți, evenimente memorabile. Astfel creează un tablou de epocă în spirit realist, credibil. Dincolo de acestea intervine fantezia creatoare. Negruzzi modifică destinul unor personaje, inventează scene și, mai ales, dialoguri. Prin toate acestea, faptele istorice izolate se succed potrivit unei logici incontestabile, desfășurarea epică are coerență și ritm, iar impresia de organicitate este deplină. Spre exemplu, pentru a realiza un raport de forțe echilibrat, scriitorul păstrează în scenă pe Moțoc, Spancioc, Stroici sau Veveriță; aceștia, în plus, au un rol esențial și în ceea ce privește evoluția firului epic. Există, în această privință, cel puțin două situații cu rol anticipativ. La începutul nuvelei, Lăpușneanu îl asigură pe Moțoc, speriat de moarte, că nu-și va mânji sabia cu sângele lui. Se va ține de cuvânt, dar modul cum se răzbună dovedește calcul lucid și spirit de prevedere. La fel, când fug din Moldova, după episodul uciderii boierilor, Spancioc și Stroici transmit domnitorului promisiunea că se vor revedea „până a nu muri“. Și se vor revedea, evident, în finalul nuvelei, având un rol important în uciderea lui Lăpușneanu.

De fantezia creatoare ține și arta dialogului, una dintre marile reușite ale operei. Acestea au un dublu rol, contribuie la realizarea funcției narative (diegetică) și contribuie la caracterizarea personajelor. În primul caz, dialogul devine liant între episoade și capitole, anticipează evoluția epică: „-Dar oare vor veni?“, întreabă Lăpușneanu la sfârșitul capitolului al doilea, nerăbdător să-și ducă la îndeplinire planul de ucidere a boierilor. Multe personaje își dezvăluie o bună parte din structura caracterologică prin intermediul dialogurilor (discuția dintre Lăpușneanu și boieri, scena din biserică sau cea a uciderii lui Moțoc).

c) Nuvela prezintă a doua domnie a lui Alexandru Lăpușneanu (1564-1569). E de observat că scriitorul urmărește, în cele patru părți, doar evenimente din primul an (primele trei părți) și sfârșitul vieții personajului (ultima parte). Legătura dintre aceste etape semnificative se face printr-un scurt pasaj narativ care sintetizează evenimente, confirmă și adâncesc profilul moral al personajului principal.



Lăpușneanu revine în Moldova, după ce fusese alungat de la tron prin intrigi de către boieri. La întâlnirea de la Tecuci refuză propunerea solilor de a se întoarce din drum, dovedindu-se ferm și lucid. Intenționează să facă ordine în țară pedepsind pe boierii lacomi și spoliatori. Acceptă să-l păstreze pe lângă el pe Moțoc dintr-un calcul care se va dovedi, mai târziu, corect. Dă foc cetăților, în afară de Hotin, pentru a mulțumi pe turci, dar și pentru a distruge eventualele grupuri de opozanți și complotiști. Ucide fără milă și adesea fără motiv pe boieri și își adună armată care să-l apere. Când doamna Ruxanda îi cere să înceteze omorurile, îi promite, perfid, „un leac de frică”. Personajul evoluează, deci, în plan psihologic de la o atitudine fermă, lucidă, intransigentă, în ipostaza inițială, la un comportament contradictoriu, derutant, împins nu de puține ori spre zonele obscure ale patologicului.

Punctul culminant este plasat în partea a treia. După slujba de la biserică, Lăpușneanu invită pe boieri la masă. La momentul potrivit poruncește uciderea acestora și a slujitorilor, realizând din capetele celor sacrificați o piramidă macabră, la a cărei vedere doamna Ruxanda leșină. Evită, apoi, o situație tensionată dându-l pe Moțoc pradă gloatei furioase.

Finalul este tipic pentru un erou romantic. Din vremea gloriei și a puterii, personajul ajunge, după ce se îmbolnăvește, într-o stare jalnică. Oscilează între delir și luciditate, cere să fie călugărit și moare otrăvit de propria soție. În finalul nuvelei scriitorul revine la notația gravă, solemnă, în stil cronicăresc, la fel ca la început: „Acest fel fu sfârșitul lui Alexandru Lăpușneanu, care lasă o pată de sânge în istoria Moldovei.”

d) Un aspect care conferă valoare creației lui Negruzzi este arta desăvârșită a construcției personajului principal, o primă mare realizare a literaturii noastre: „Din complexitatea personajelor cărora nu le convine etichetarea ca plus sau minus... rezultă caracterul <<deschis>> al operei, extrem de moderne sub acest aspect. Teoretic, ea ar putea fi citită în variantele cele mai diverse, contradictorii chiar, fiecare personaj văzut în ipostaze opuse. Eroii, începând cu Alexandru și terminând cu gingașa doamnă Ruxanda,

sunt călăi și victime în același timp, depinzând de exeget urmărirea uneia sau alteia din interpretări" (Liviu Leonte).

Comparativ cu informația preluată din cronică, Negruzzi schimbă într-o oarecare măsură adevărul istoric, accentuând asupra cruzimii și perfidiei personajului, care, uneori, depășește limitele normalului. I. M. Rașcu este exegetul care evidențiază, printre alții, într-un studiu (C. Negruzzi - *Nuvelele istorice*), deosebiri notabile față de imaginea reală: „Negruzzi schimbă nu numai unele fapte și împrejurări, pe care cronicile i le puneau la îndemână, ci concepția sa despre erou și personagiile principale diferă adesea de ceea ce s-ar desprinde din paginile și mărturiile trecutului. În ceea ce privește eroul, istoricii ni-l prezintă mai complex și totuși poate mai uman în textele lor. Unul dintre ei, vorbindu-ne de Lăpușneanu, în cea de-a doua domnie a lui, ne spune despre el că era un înfrânt al vieții, rămas într-o lume care nu-l iubea. În nuvela al cărei erou este, Lăpușneanu apare ca fiind în puterea vârstei, mai degrabă tânăr, decât înclinat spre panta bătrâneții.“

Alexandru Lăpușneanu domină scena, întreaga construcție epică este concepută pentru a-i sublinia personalitatea contradictorie, fapt sugerat chiar de titlu. Prin prisma trăsăturii dominante, el se încadrează într-o tipologie, este domnitorul feudal crud și impulsiv, imprevizibil și derutant. Autorul nuanțează, însă, permanent, pe parcursul operei, portretul moral, surprinde personajul din unghiuri diferite, în relații complexe. În acest fel, fiecare trăsătură este motivată din interior, ca și destinul acestuia.

În ipostaza inițială, la intrarea în țară, Lăpușneanu se dovedește ezitant, nu știe dacă demersul său va avea succes („îzbândi-vom oare?“), deoarece cunoaște bine caracterul duplicitar al boierilor. Lingușit de vornicul Bogdan, dar mai ales pus pe neașteptate în fața grupului de boieri, evident ostil, devine ferm, lucid, agresiv. Discuția în contradictoriu generează o tensiune interioară, o stare de agitație: „Râdea; mușchii i se suceau în râsul acesta și ochii lui hojma clipeau“. Eroul este construit în manieră romantică. De fiecare dată, confruntarea sau primejdia îi accentuează luciditatea, hotărârea, dar, mai ales, îi sporesc ura față de oponenți.

Ca om politic, domnitorul pare animat de intenții generoase. E hotărât să pună capăt abuzurilor boierilor și să-i protejeze pe țărani. În realitate, însă, ceea ce-l interesează este să-și anihileze dușmanii.

Dovedește o bună capacitate de înțelegere a psihologiei indivizilor, iar ca om politic are o judecată rece, eficientă. Înțelege imediat intențiile lui Moțoc atunci când vornicul îi cere să-l păstreze printre dregători. Se exprimă sentențios, apelează la proverbe, știe să evalueze cu luciditate situația politică și firea oamenilor. Uneori dovedește disponibilitatea de a-și privi adversarii cu simpatie; referindu-se la Spancioc afirmă: „îmi place a privi sumeția lui“. Luciditatea alternează cu manifestările zonei mai întunecate a conștiinței sale, când devine crud, agresiv, perfid. Motivația ține de teama continuă de boieri, pe care îi urăște și cărora le dorește moartea. Tocmai această ură alimentează și potențează rafinamentul sadic al domnitorului care culminează în scena masacrului. De altfel, dezechilibrul se manifestă progresiv, de la simple gesturi, la violențe care, evident, ies din sfera normalului.; caută mereu pretexte pentru a ucide, are gesturi reflexe („mâna lui, prin deprindere, se răzima pe junghiul din cingătoarea sa“). La sfârșitul măcelului „el râdea“. Îl dă apoi pe Moțoc mulțimii furioase potrivit unui scenariu sadic. O duce pe doamna Ruxanda să-i arate piramida de capete („leac de frică“), iar când aceasta leșină de spaimă, simte un soi de mulțumire nedisimulată: „-Femeia tot femeie, zise Lăpușneanu zâmbind; în loc să se bucure, ea se sperie.“

Alte trăsături definitorii pentru portretul moral al lui Lăpușneanu reies din ipostaza de soț. Atitudinea față de doamna Ruxanda accentuează ideea labilității psihice a personajului.

Uneori se arată tandru sau chiar galant. Îi vorbește cu blândețe, afectând chiar o anumită îngrijorare: „-Ce veste, frumoasa mea doamnă?“

Apoi, însă, trece de la răceală și supărare la momentele obișnuite de agresivitate, de furie. Redevine calm și surâzător când este evident că a găsit „leacul de frică“ pentru soția sa. Ca în atâtea alte ocazii, personajul vădește o extraordinară capacitate de disimulare, care îi asigură, în bună măsură, superioritatea și tăria în relațiile cu ceilalți.

Lăpușneanu este realizat, deci, în maniera romantică, „are o înclinație diabolică, sadică spre teroare, o dorință bolnăvicioasă de a vedea sânge...(Liviu Leonte)“.

În aceeași manieră este prezentat și în ipostaza finală. Pregătește cu luciditate succesiunea, dar când, după ce se îmbolnăvește, într-un moment de luciditate se vede călugărit, redevine agresiv, amenințator. Când vede că nu mai are nici o șansă, pare a se resemna pentru ca, în final, să oscileze între revoltă și spaima morții.

e) Complexitatea personajului presupune utilizarea unor variate modalități de caracterizare, directă, realizată de către autor sau de alte personaje, indirectă, reieșită din felul de a se comporta, modul de a gândi, vestimentație, limbaj etc. De precizat, totuși, că remarcabila obiectivitate a autorului reduce, în bună măsură, caracterizarea directă. Din perspectiva autorului se remarcă notația lapidară a unor gesturi sau reacții: „a cărui ochi scânteiază ca un fulger...“; „ochii lui hojma clipeau“; „Spun că în minutul acela el era foarte galben la față și că racla sfântului ar fi tresărit“. De remarcat și în asemenea situații tendința de detașare realizată prin forma verbului („zic“) preluată din cronică.

De asemenea, Negruzzi schițează, cu economie de mijloace, ținuta de ceremonie a domnitorului. Secvențele de autocaracterizare sunt și ele destul de rare. Discuția cu Moțoc probează o fină intuiție a caracterului oamenilor. Într-o altă scenă, adresându-se boierilor în biserică, își cere iertare, asumându-și cu ipocrizie greșelile.

Caracterizarea indirectă se realizează, însă, prin mai multe resurse. Limbajul, spre exemplu, ilustrează fidel câteva dominante caracterologice, precum luciditatea, perfidia, capacitatea de a disimula. În redarea vorbirii personajelor este evidentă influența cronicii. Exprimarea lui Lăpușneanu, de exemplu, este sobră, uneori sentențioasă, autorul folosind în măsură arhaisme fonetice și lexicale. Verbele la imperativ, frecvente, sugerează tonul specific al conducătorului autoritar, ca și substantivele în vocativ. În momentele de tensiune, prudența e sugerată prin exprimarea lapidară. Alteori tonul dobândește gravitate pentru a accentua latura persuasivă a discursului. În discuția cu Moțoc de dinaintea uciderii acestuia,

exprimarea voievodului ascunde un amestec de ipocrizie și satisfacție sadică: „-Du-te de mori pentru binele moșiei dumitale, cum ziceai însuși, când îmi spuneai că nu mă vrea, nici mă iubește țara.”

În sfârșit, în scena finală, limbajul are un rol esențial în a reda evoluția sufletească a personajului, zbuciumul său sufletească, trecerea de la agresivitate la resemnare.

Gesturile caracteristice, schimbările bruște de dispoziție, precum trecerea de la atitudinea binevoitoare la una amenințătoare, constituie alte modalități importante de caracterizare directă. Personajul devine mai convingător, dobândește pregnanță prin ceea ce Gabriel Dimisianu numește „extrema comprimare a proceselor”.

Prin toate acestea, el scapă încadrărilor rigide, devine, așa cum s-a observat mereu, un prim personaj complex al literaturii române.(B.C.)

Nuvela fantastică

La țigănci, de Mircea Eliade

Scrie un eseu de două-patru pagini în care să ilustrezi conceptul operațional **nuvelă fantastică**, prin referire la o operă literară studiată.

În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

a) precizarea a patru caracteristici ale speciei literare **nuvela fantastică**;

b) relevarea particularităților discursului narativ (compoziție/planuri narrative, alternanță/înlănțuire);

c) prezentarea construcției subiectului în opera studiată (acțiune, conflict, relații temporale și spațiale) prin relevarea simbolurilor fantastice;

d) ilustrarea statutului protagonistului și a semnificațiilor experiențelor acestuia, prin referire la două scene/întâmplări relevante;

e) exprimarea unui punct de vedere argumentat, prin referire la opera studiată în legătură cu afirmația: „Orice fantastic este o încălcare a ordinii recunoscute, revărsare a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene.” (Roger Caillois)

a) Personalitate complexă a culturii române interbelice, Mircea Eliade s-a impus în spațiul valorilor naționale și universale, prin sinteză și continuitatea unor tradiții, prin originalitate și modernitate. Mircea Eliade apare în literatura dintre cele două războaie mondiale ca unul dintre reprezentanții de seamă ai „noii generații”, care s-a afirmat după 1930.

Nuvela fantastică *La țigănci*, scrisă în 1959, la Paris, și publicată în volumul omonim, în 1969, marchează începutul unei noi etape în creația literară a lui Mircea Eliade, fiind considerată o capodoperă a literaturii fantastice românești.

Cu nuvelele și romanele postbelice, fantasticul eliadesc intră într-o nouă fază, depășind stadiul expozitiv din operele etapei anterioare și explorând zona miticului „camuflat în banalitatea cotidiană”. În *Încercarea labirintului*, Eliade precizează premisa prozei fantastice din această ultimă etapă: „În toate povestirile mele narațiunea se desfășoară pe mai multe planuri, ca să dezvăluie în mod progresiv fantasticul ascuns în banalitatea cotidiană”. „Camuflajul” și „banalitatea” țin de „legea descompunerii fantasticului”, despre care autorul amintește în *Cosmologie și alchimie babiloniană*.

În viziunea lui Eliade, conceptul de fantastic implică dialectica Sacru-Profan: „fantastică este prezența neștiută a Sacrului, camuflată în Profan”. Sacrul și Profanul reprezintă „două modalități de a fi în Lume, două situații existențiale asumate de către om de-a lungul istoriei sale”.

Sacrul se opune Profanului, căci presupune existența unui sens transcendent, în opoziție cu iluzoriul imanent; Sacrul este întotdeauna revelația realului, „întâlnirea cu ceea ce ne mântuiește, dând sens existenței noastre”.

Manifestarea Sacrului în formele profanului – de la simbolul religios la miracol – este numită de Mircea Eliade „hierofanie”; în acest sens, autorul scrie în *Tratat de istorie a religiilor* că „sacrul se manifestă întotdeauna într-o anumită situație istorică”, și „o hierofanie este întotdeauna istorică”. „Există în tot ce ne înconjoară obiecte purtătoare de semne sacre” (Mircea Eliade).

Astfel, individul, trăind într-o lume istorică, participă la o realitate sacră, „camuflată”, de multe ori fără să conștientizeze.

Dialectica sacru-profan ca moduri ontologice implică disocierea între timp sacru/timp profan: timpul „sacru” este un „timp circular, reversibil și recuperabil”, un fel de „etern prezent mitic reintegrat periodic prin rituri” (*Sacru și profan*). Timpul „profan” este timpul istoric, linear și ireversibil, durată cronologică.

Trecerea de la dimensiunea profană a existenței la cea sacră se realizează prin „trăirea” miturilor. În *Aspecte ale miturilor*, Eliade scrie: „S-ar putea spune că «trăind» miturile, ieșim din timpul profan, cronologic și pătrundem într-un timp calitativ diferit, un timp sacru”.

Un rol important în proza fantastică a scriitorului îl are categoria miticului. „Mitul povestește o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al «începuturilor»” (Mircea Eliade). În termenii scriitorului, mitul acționează în cotidian, între granițele profanului.

„Fantasticul este o categorie estetică ce operează cu noțiunile de miraculos și fantezie”. Categorie a imaginarului, înrudită cu straniu și miraculosul, fantasticul se impune în datul real prin continua ezitare a cititorului și personajului între o soluție rațională (insuficientă) și alta supranaturală a faptului insolit prezentat.

Conform definiției lui Castex, proza fantastică presupune o intruziune brutală a misterului în cadrul vieții reale.

Caracteristicile fantasticului ilustrate în operă sunt: ambiguitatea și insolitul evenimentelor, confuzia și neliniștea personajului și a cititorului, apariția subită a unui factor misterios, perturbator, interferența planurilor real/ireal, profan/sacru și pendularea personajului între aceste planuri, tensiunea continuă degajată de receptarea unei întâmplări insolite și neliniștitoare, producerea unei rupturi, a unei „falii în ireal”, finalul deschis.

Nuvela fantastică este o specie epică în proză, cu o construcție riguroasă, angrenând două planuri narrative (real/ireal); acest tip de nuvelă are temă, motive, conflict, relații temporale și spațiale specifice.

O particularitate a prozei fantastice postbelice eliadești constă în aceea că sursele ei nu se află într-un imaginar pur, ci într-un

întreg sistem de mituri, credințe, idei metafizice, ceea ce alcătuiește substanța preocupărilor lui Mircea Eliade. Noțiunile dezvoltate în opera științifică a savantului sunt transfigurate în opera artistică: dialectica sacru-profan, mitul, hierofania, timpul sacru, motivul labirintului, destinul uman, moartea ca inițiere. Fantasticul eliadesc este unul mitic, inițiat, unde imaginarul asigură o perspectivă „transistorică” și indică o cale spirituală de realizare a ieșirii din timp. Efectul cel mai de seamă al acestei proze cu o orientare spiritualistă este acela de a provoca meditația, de a atrage atenția asupra dimensiunilor profunde ale existenței, asupra invizibilului, a necunoscutului, a morții.

Nuvela fantastică a lui Mircea Eliade se definește prin caracterul abscons al epicii, prin prezența factorului enigmatic, insolit, printr-un pronunțat gust al misterului.

Spre deosebire de fantasticul filosofic eminescian proiectat în spațiul cosmic, fantasticul eliadesc se manifestă în perimetrul lumii terestre.

Perspectiva impersonală, detașată a naratorului este dublată de perspectiva protagonistului, individ obișnuit care trăiește uimirea și teama, stări specifice prozei fantastice. Narațiunea la persoana a III-a amplifică ambiguitatea evenimentelor.

Titlul nuvelei „La țigănci” sugerează o „hierofanie”, loc de manifestare a sacrului ascuns în realitatea cotidiană (profan). Locul numit „la țigănci” reprezintă un topos mitic, o lume atemporală a Spiritului, a sacrului. Este un spațiu mitic al originilor, unde Gavrilescu „traversează ca novice, o moarte rituală, inițiată, diametral opusă morții fizice, naturale: la ieșirea din acest spațiu, el urmează să parcurgă o naștere inițiată, să capete o nouă personalitate.” (Sorin Alexandrescu)

Tema centrală a operei o constituie ieșirea din timp și spațiu, corelată cu aceea a camuflării sacrului în profan. Sunt conturate în text și alte teme precum: erosul, creația, moartea, reprezentând miturile fundamentale ce stau la baza fantasticului eliadesc. Sorin Alexandrescu consideră nuvela „o alegorie a morții, mai bine zis, a trecerii spre moarte”.

b) Studiind nuvela din punct de vedere structuralist, Sorin Alexandrescu evidențiază tehnica epicului dublu: crearea a două lumi paralele și ambigue care se interferează, iar la sfârșit se confundă.

Episoadele, în număr de opt, sunt organizate simetric: I: în tramvai; II-III: la țigănci; cele trei femei; IV: la țigănci, „visul”; V: în tramvai; la Voitinovici; VI: acasă; VII: pe drum, în birjă; VIII: la țigănci; plecarea finală. Așadar, după un episod introductiv plasat în lumea cotidiană, normală, a lui Gavrilescu, urmează trei episoade la țigănci, apoi trei episoade în lumea exterioară, acum „anormală”, dezorganizată, și, în sfârșit, reîntoarcerea la țigănci și plecarea definitivă, „dincolo”.

Aceste opt episoade constituie etape distincte ale „aventurii” lui Gavrilescu, marcând un număr simetric de „intrări” și „ieșiri” – treceri ale personajului de la o existență la alta.

Personajul parcurge un „itinerar spiritual”, pendulând între Real-Ireal, Profan-Sacru, Viață-Moarte, între lumea „de aici” și lumea „de dincolo”.

Sunt conturate, astfel, patru „faze” ale aventurii lui Gavrilescu, care pot fi reprezentate grafic:

Real – „Ireal” – „Real” – Ireal

Planul Real include episodul I – viața cotidiană, obișnuită a personajului; planul „Ireal” (reprezentând o lume intermediară, nefiind ruptă întru totul legătura cu realul) – episoadele II-IV, planul „Real” (o lume care a păstrat numai aparența cotidianului, plină de surprize, marcând înstrăinarea fatală a personajului) – episoadele V-VII și, în fine, planul ireal (plecarea definitivă) – episodul VIII.

Construcția însăși a nuvelei – arată Sorin Alexandrescu – dialectica desfășurării ei „semnalează” semnificația „secundă” a textului (fiecare element având o „impresionantă reverberație de sensuri”). Tehnica narativă a lui Mircea Eliade este cea de „integrare efasă în text a unor termeni cu valoare simbolică”.

c) Acțiunea nuvelei este plasată în Bucureștiul interbelic, cadru frecvent în opera lui Eliade, descris ca „un oraș toropit de căldură încinsă, înăbușitoare”.

Acțiunea nuvelei debutează în plan real cu o călătorie obișnuită în tramvai, a personajului principal, Gavrilescu, un



profesor de pian, care trăiește din meditații și se consideră damnat pentru „păcatele” sale. De trei ori pe săptămână merge cu tramvaiul și, în drumul său, trece pe lângă grădina „țigăncilor” – un loc suspect moral pentru bucureșteni.

Discuția din tramvai se organizează în jurul unor aspecte obișnuite ale vieții: căldura, banii, biletul, grădina țigăncilor.

Mergând spre casă, în tramvai, personajul constată că și-a uitat servieta cu partituri la una dintre elevele sale, Otilia Pandele, și este nevoit să se întoarcă din drum. Din întâmplare sau printr-o chemare inexplicabilă, Gavrilescu ajunge în dreptul grădinii „țigăncilor”. Aici este întâmpinat de o fată „tânără, frumoasă și foarte oacheșă”, care-l conduce spre o „căsuță veche”, „ascunsă între tufe mari de liliac și boz”. După ce plătește unei bătrâne trei sute de lei, echivalentul a trei lecții de pian, Gavrilescu este condus într-un bordei, care nu este o casă a plăcerilor, cum se bănuia, ci locul unor ritualuri a căror semnificație îi scapă. Intrat aici, el trece printr-o serie de experiențe neașteptate; este supus unor probe – proba ghicitului țigăncii – pe care nu reușește să le treacă.

În consecință, personajul este nevoit să rătăcească printr-un labirint al obiectelor, pe care-l străbate într-o stare de veghe și coșmar. Întors în oraș, după părerea sa numai după câteva ore, află că trecuseră doisprezece ani. Fosta sa elevă, Otilia, nepoata doamnei Voitinovici, se căsătorise și nu mai locuia la adresa cunoscută de el – strada Preoteselor, nr. 18. Urcat în tramvai, pentru a ajunge acasă, Gavrilescu descoperă că bancnota cu care dorea să achite biletul fusese scoasă din circulație de un an; la propriul său domiciliu, găsește ușa ferecată; află de la vecini că noul proprietar – domnul Stănescu – era plecat la băi; soția sa, Elsa, plecase în Germania, după ce îl căutase zadarnic; cârciumarul din cartier îi relatează eforturile poliției, întreprinse cu mulți ani în urmă, pentru a-i elucida dispariția. Contrariat de ceea ce i se întâmplă, de strania dereglare spațio-temporală, fără să-și dea seama de noua condiție existențială, Gavrilescu se întoarce, în toiul nopții, la țigănci, cu speranța că totul se va clarifica. Aici o va întâlni pe Hildegard, „marea dragoste” a tinereții sale, cu care va porni pe drumul „spre pădure”, „ca într-un vis...”.

Semnificații și simboluri

Cu o structură „labirintică” (aspect evidențiat de majoritatea exegeților), nuvela este construită ca „realitate mitică”. Critica autohtonă a relevat oscilarea între cele două planuri temporale, amestecul ciudat de fantastic și real, ca și recuzita mitologică tipică a „scenariului simbolic”. În ansamblul său, textul este încărcat de motive cu semnificații multiple, „ca într-un poem în care sensul unui cuvânt le iradiază pe toate celelalte și primește iradierea tuturor celorlalte” (Sorin Alexandrescu). Amănunte, aproape „îngropate” în text la început, prind contur pe parcurs, devenind „laitmotive” ale nuvelei. Concluzia tuturor exegeților este că se conturează un „scenariu inițiativ”, de tip thanatic, presărat cu simboluri specifice.

Cele opt episoade ale nuvelei reprezintă momente distincte ale aventurii personajului, fiecare marcând traseul între real și ireal, între profan și sacru. Astfel, primul episod, plasat în plan real/profan, descrie atmosfera obișnuită, „notele realist-pitorești, culoarea balcanică” (Eugen Simion). Mediul se definește prin amestecul de „căldură înăbușitoare”, „mirosul de asfalt topit”, zgomotul „metalic” al tramvaiului.

Planul realului cotidian sugerează în subtext prezența celui de-al doilea plan, al irealului. Ambele planuri curg paralel, se interferează, ajungând în final la suprapunere.

Primul episod – afirmă Sorin Alexandrescu – este cel mai evident pentru „tehnica epicului dublu”. În prim-plan, el constă într-o discuție anostă a unor călători, aflați în tramvai, discuție ce alunecă ușor de la un subiect la altul, ajungându-se, în cele din urmă, la indignarea provocată de grădina țigăncilor.

Sunt evidențiate locvacitatea lui Gavrilesco față de necunoscuți, cu o tendință spre confesiune, câteva obsesii ale personajului: ce este în grădina țigăncilor, întrebare pusă de fiecare dată când trece pe acolo, colonelul Lawrence al Arabiei, amintirea unei scene din Charlottenburg, ratarea în viață pentru păcatele sale (complexul ratării).

În plan secund (simbolic), se conturează motive care în primul plan nu au nici o greutate (relevanță): banii, căldura, biletul, discuția – aspecte ale lumii reale, ale profanului.

Toate aceste motive își vor dezvălui semnificațiile pe parcurs, ilustrând imersiunea fantasticului în real, stupoarea perpetuă a profesorului de pian, menită să indice coexistența realului cu fantasticul, granița dintre aceste două planuri fiind greu perceptibilă, aproape eludată.

În planul de suprafață (profan), locul de la țigănci este imaginat ca un spațiu interzis, rău famat, ceea ce-i scandalizează pe bucureșteni, deși nimeni nu știe nimic sigur, pentru că nu se ajunsese acolo.

În dimensiunea simbolică, grădina țigăncilor este un topos mitic, sugerat de momentul venirii lor, proiectat într-un timp trecut (timp mitic): „Au venit demult, spuse vecinul”, mai exact de douăzeci și unu de ani.

Uitarea servietei cu partituri la eleva sa, Otilia, constituie elementul perturbator al existenței personajului. Coborând din tramvai, cu intenția de a se întoarce după partituri, profesorul suportă cu greutate căldura, care, de-a lungul nuvelei, nu este doar un indiciu climateric. Ea afectează nu numai gesturile eroului, dar și memoria acestuia: „Gavrilescule, șopti, atenție! Că parcă ai începe să îmbătrânești. Te ramolești, îți pierzi memoria”. Pe un asemenea fond, apare amintirea iubirii din Charlottenburg, devenită un leitmotiv pe parcursul nuvelei. Comportamentul personajului începe să înregistreze o modificare. Ajuns la stația următoare, este „lovit” deodată de „mirosul amărui al frunzelor de nuc strivite între degete”; zărind de departe umbra deasă a nucilor ce străjuiau grădina țigăncilor, „simte cum începe să-i bată inima”; totodată, deasupra capului, simte „o lumină albă, incandescentă, orbitoare”. Motivul luminii este frecvent întâlnit în opera lui Eliade. În ordine mitică, cel care se întâlnește cu lumina „dobândește un mod de a fi transcendent”. În studiul *Mefistofel și androginul*, Eliade afirmă: „[...] întâlnirea cu lumina produce o ruptură în existența subiectului – fie că îi revelează, fie că îi arată doar mai clar decât înainte, lumea Spiritului, a sacrului, a libertății, într-un cuvânt: existența ca operă divină sau lumea sanctificată prin prezența lui Dumnezeu.”

Înainte de a pătrunde în spațiul misterios al țigăncilor, Gavrilescu aude tramvaiul „gemând metalic în urma lui”. Exclamația



„Prea târziu...” capătă o valoare simbolică „de adio vieții lui și Realului cunoscut până la țigănci” (S. Alexandrescu). Se pregătește, astfel, trecerea spre spațiul irealului. Intervine „hazardul, accidentalul (uitarea servietei) pentru ca personajul să ia act de existența misterului (grădina țigăncilor)” (E. Simion). Atras de umbra și răcoarea grădinii și, poate, mânat de o voință ocultă, Gavrilescu intră la țigănci. Astfel, se produce fantasticul printr-o „irumpere brutală a misterului în sânul vieții reale” (Roger Caillois).

Începând cu episodul al doilea, se pătrunde în planul „Ireal”/Sacru. Acest episod dezvoltă planul secund, sporind ambiguitatea textului. Grădina țigăncilor se află în contrast cu lumea din care a venit, în opoziție cu căldura sufocantă „de afară”. Aici îl întâmpină „o neașteptată, nefirească răcoare”, copleșindu-l, totodată, „o infinită tristețe”. „Deodată” se trezește în fața „porții” – simbol al trecerii dinspre profan înspre sacru, dinspre viață spre moarte. Apoi este condus de o fată, care parcă îl aștepta de mult, pândindu-l, la o bătrână „care-l privea curios, așteptând parcă să se trezească”.

Personajele care apar în acest cadru misterios „trag după ele grele umbre mitologice” (E. Simion). Astfel, bătrâna poate fi „Cerberul autohton”; „așezată la punctul de frontieră între două târâmuri” (E. Simion), ea trăiește în afara timpului: „... iar a stat ceasul, șopti bătrâna, căzând din nou pe gânduri”. Aceasta îi cere profesorului trei sute de lei (un fel de „vamă” luată sufletului) pentru a trece în „cealaltă lume”, „la țigănci”. Conduc de fata care-i ieșise înainte, Gavrilescu pătrunde în bordei – episodul al III-lea – și „se simți deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr. Și toată lumea ar fi fost a lui, și Hildegard ar fi fost, de asemenea, a lui. Hildegard! exclamă el, adresându-se fetei. Nu m-am gândit la ea de douăzeci de ani. A fost marea mea dragoste.”

„Timpul retrăgându-se, apare Memoria”. O altă memorie începe să funcționeze acum, prin care „faptele existenței i se revelează lui Gavrilescu drept etape ale destinului său” (S. Alexandrescu). Personajul începe să-și privească „viața lui ca întreg”, perspectivă care marchează deja „distanțarea” de această viață.

S-a afirmat că problematica nuvelei ține de anamneză. Memoria protagonistului este declanșată în chiar momentul intrării în grădina țigăncilor. Trăirea în timpul profan coincide cu amnezia, iar intrarea în cel sacru presupune un proces invers – de anamneză – sub forma recuperării memoriei afective. Personajul re trăiește trecutul afectiv fericit, pătrunzând în dimensiunea timpului mitic, timp „reversibil”, „circular”, nu „linear” și „ireversibil”.

În bordei, personajul intră în „jocul” celor trei fete: o țigancă, o grecoaică și o evreică – prezențe mitice; ele pot simboliza „parcele” (E. Simion), Ursitoarele, sau cele trei „zâne” – din spațiul eternității evocat în basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. De asemenea, ele pot întruchipa cele trei „Grații” (Charitele), zeițe celeste ale frumuseții: splendoarea (Aglaie), farmecul și armonia (Thalia), bucuria și plăcerea de a trăi (Euphrosyne). Se observă faptul că prozatorul valorifică motive și simboluri din folclor și mitologie; ca și în basm, este evidențiată prezența cifrei trei (număr al ritualurilor și al hierofaniilor): Gavrilescu merge cu tramvaiul de trei ori pe săptămână, țigăncile s-au stabilit în București de douăzeci și unu de ani – trei ori șapte – semn al creației perfecte (personajului i se oferă șansa renașterii), suma plătită de erou la intrarea în spațiul sacru echivalează cu trei lecții de pian, fetele care-l întâmpină în bordei sunt trei, probele la care este supus coincid cu aceeași cifră. Atât ordinea realului, cât și cea sacră îi oferă personajului numeroase semne, pe care nu le poate dezlega. Toate acestea anunță o schimbare a condiției sale existențiale, pe care nu o conștientizează.

Pentru el, „jocul” celor trei fete este o glumă, la care nu se pretează pentru că, deși protocolar, le disprețuiește. Gavrilescu trebuie „să ghicească” țiganka. Proba ghicitului are semnificația unui rit de inițiere pe care personajul, nefiind pregătit, o ratează.

Rătăcirea în trecutul său (vorbește despre el ca „marele artist” și, mai ales, despre Hildegard) este interpretată de fete ca un gest de frică („ți-e frică să ne ghicești”). Eșecul de a ghici țiganka îl aruncă în „hora de iele” a fetelor, un dans al morții: „Încercă să se oprească, să se smulgă din mâinile acelea, care-l învârtteau în iureș, ca într-o horă de iele, dar îi fu peste putință să se desprindă. [...]

Simțea, de asemenea, că hora îl poartă ușor printre fotolii și paravane către fundul încăperii, dar după câțva timp renunță să se mai împotrivească și nu-și mai dădu seama de nimic.”

În secvența următoare, este conturat motivul labirintului; personajul se trezește și privește „cu mirare” în jurul lui „paravanele care-l impresionaseră” de cum intrase, „așezate simetric printre fotolii, divane sau oglinzi”. Se descoperă îmbrăcat într-un „costum ciudat”, după care rătăcește prin labirintul de paravane și oglinzi, ocolind tot felul de obiecte casnice, inutile, ce sugerează perisabilitatea lumii, proiectând, totodată, și ipostazele simbolice ale ratării personajului.

Între timp, din nou „s-a pierdut, s-a rătăcit în trecut”, amintindu-și „tragedia vieții” sale; fiind student în Germania, Gavrilesco o iubise pe Hildegard, pe care o va abandona pentru Elsa, cu care se va căsători. Amintindu-și dureros această dramă, eroul își conștientizează ratarea pe plan sentimental.

Are loc o altă probă a ghicitului, finalizată și aceasta cu un eșec, întrucât personajul s-a rătăcit din nou în amintire. „Ritul ghicitului” apare, în acest context, ca „o ultimă șansă de cunoaștere”, de transgresare a limitelor umane, de anulare a sentimentului de culpă.

Ce s-ar fi întâmplat dacă Gavrilesco nu ar fi eșuat? „Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos, șopti grecoaica. Ți-am fi cântat și ți-am fi dănuțuit și te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte frumos...”. Cu alte cuvinte, personajul s-ar fi eliberat din labirintul morții câștigând dreptul la eternitate. „Beatitudinea, seninătatea condiției divine, iată ce ratează Gavrilesco” (S. Alexandrescu). Acest episod se încheie cu reacția violentă a eroului care „se repede” la pian și cântă „aproape cu furie”. Gestul semnifică încercarea eroului de a se reîntoarce la dimensiunea artistică a vieții sale.

În episodul al IV-lea – „visul morții”, personajul se descoperă în continuare prizonierul unui univers labirintic; părăsit de cele trei fete, Gavrilesco încearcă să găsească o cale de ieșire, urmărind peretele unui paravan ce pare nesfârșit. Labirintul este inofensiv, și amenințător, totodată, părănd un spațiu cunoscut; și, totuși, personajul simte că aici există „cineva, ceva, o ființă, sau un

obiect cu neputință de precizat”. Personajul trăiește acum „un coșmar al traversării materiei”. Sufocat de căldură, se dezbracă, nuditatea semnificând părăsirea formei și a individualității. Gavrilescu intră într-o nouă dimensiune existențială, într-un mod inconștient. El se pregătește pentru această trecere chiar de la începutul „jocului”, când cere apă și își satisface setea, „bând direct din cană, îndelung, gâlgâind, dându-și capul pe spate”; bând apă, personajul intră în starea de disoluție și în moarte.

Halucinant, Gavrilescu traversează o stare de veghe și coșmar. Trăirile sale seamănă cu o mistuire, cu moartea; simțindu-se înfășurat într-o „draperie”, ca într-un „giulgiu”, Gavrilescu „încearcă să țipe, dar gâtulejul îi era uscat, lemnos, și sunetele păreau înecate în pâslă”. Labirintul, întunericul, tăcerea, spaima, teroarea obiectelor, goliciunea personajului și senzația finală de sufocare sunt asociate, de S. Alexandrescu, obiceiurilor românești de îngropare. Nuvela se dezvoltă, astfel, ca o parabolă a morții, experiențele lui Gavrilescu semnificând „rituri ale trecerii”. Personajul parcurge o inițiere în moarte, în urma căreia este transformat, devenind un „neofit”. Eliade afirmă (în *Tratat de istorie a religiilor*) că moartea, ca și viața, poate fi un labirint pentru cel nepregătit, deși rolul ei principal este cel de poartă spre o nouă viață.

În finalul episodului, personajul se trezește din halucinație și-i relatează, cu stupefație, bătrânei experiența trăită.

Partea a treia (episoadele V–VII) prezintă întoarcerea personajului în viața cotidiană; Gavrilescu reîntră în timpul istoric, proiectându-se pe alte coordonate; comportamentul său este schimbat, el neavând conștiința noii sale condiții existențiale, și încearcă să pătrundă în dimensiunea obișnuită a vieții, cu un acut sentiment al timpului concret. S-a afirmat că nuvela, ca alegorie a morții, se dezvoltă pe firul epic al basmului *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*; din această perspectivă, revenirea personajului în „Real” capătă semnificația întoarcerii prințului din spațiul tinereții eterne. Eroul descoperă, cu stupefație, o nouă lume; coerența universului concret este destrămată prin dereglarea mecanismului temporal; cele câteva ore petrecute la țigânci

echivalează cu 12 ani în timpul istoric real, ceea ce determină o deviație de la existența comună.

„Rătăcit în trecut, a ratat prezentul, adică veșnicia ființelor divine; acum, rătăcit în viitor, Gavrilescu ratează din nou prezentul, adică efemerul bogat al ființelor umane.” (S. Alexandrescu)

Tulburat de straniile evenimente, personajul se întoarce la țigănci, în speranța că totul se va clarifica. Acum se conturează pregnant dimensiunea fantastică a aventurii sale. Revenirea la țigănci semnifică despărțirea de lumea care-l refuză și intrarea definitivă într-un teritoriu atemporal. În drumul său, spre lumea țigăncilor, va fi condus de un birjar, fost dricar în tinerețe, mesager al morții – în plan secund, un Charon „traversându-l” pe Gavrilescu „dincolo”. Înstrăinat în „Real”, neputând să se integreze într-o lume cu legi „ciudate”, eroul se întoarce în „Ireal”.

Partea a IV-a, proiectată în Ireal, conține ultimul episod: „plecarea definitivă” a personajului. În universul țigăncilor totul rămăsese neschimbat; aceeași babă placidă, aflată la punctul de confluență dintre viața reală și cea ireală (viață – moarte) îl îndrumă spre „casa cea mare”, atenționându-l să nu se rătăcească; de data aceasta plătește o singură bancnotă de o sută de lei, căci în bordei nu se mai afla decât nemțoaica pe care o refuzase prima dată; astfel, eroul trebuie să străbată un lung coridor, până ajunge la „a șaptea” ușă, cifră a creației/regenerării, unde, bătând de trei ori, să spună: „Eu sunt, m-a trimis baba”.

Realizând că iarăși s-a rătăcit, ajungând să numere „treisprezece, paisprezece” uși, încearcă să se întoarcă și să numere din nou, dar „sleit de puteri”, se oprește „în fața primei uși la îndemână, bătând de trei ori și intră”. Aici o întâlnește pe Hildegard, rămasă la vârsta tinereții, în afara timpului, în viziunea scriitorului, întinerirea (regenerarea) eroilor fiind o trăsătură a timpului sacru. Eroul este pus în situația de a trăi și de a înțelege experiența umană ultimă – moartea. Cei doi vor pleca împreună spre „pădure”, pe drumul „cel mai lung”, unde vor trăi „o nuntă în cer”. Ca și Ștefan Viziru – protagonistul din *Noaptea de Sânziene*, Gavrilescu își regăsește mireasa în preclipele morții. Moartea presupune „refacerea



unității primordiale” și prin ea reintegrarea în dimensiunea eternității – pădurea verde.

Deznodământul nuvelei conturează perspectiva mioritică a „nuntirii” prin moarte (ilustrând, totodată, și concepția scriitorului despre moartea individuală). Moartea-nuntă reprezintă un act de reintegrare în „marea familie cosmică” (și nu dispariție în neant).

În final, cele două planuri, real și ireal, profan și sacru, fuzionează, epicul este inundat de liric, făcând să pară firească reîntâlnirea îndrăgostiților, ca și cum despărțirea s-ar fi produs cu puțin timp în urmă. Cei doi pornesc spre moarte, în „Ireal”: „Toți visăm, spuse. Așa începe. Ca într-un vis...”

Trecerea dinspre Viață spre Moarte se face aproape imperceptibil („ca într-un vis”), granița dintre cele două lumi fiind omisă. Motivul „visului” ambiguizează perspectiva finală, conferind textului caracter deschis, trăsătură a prozei fantastice.

d) Acțiunea nuvelei se organizează în jurul personajului principal care conectează cele două planuri ale operei: real și ireal. Gavrilescu este omul banal, comun, rătăcit în sferele inferioare ale vocației și iubirii. „Fire de artist”, el este structural un visător, confundând mereu lucrurile, trecând inconștient dintr-un plan într-altul. Personajul este caracterizat de la început prin câteva trăsături definitorii ale comportamentului său: locvace, distrat, curios, de o politețe excesivă. Prin autocaracterizare, Gavrilescu se definește un artist, adept al artei pure, ideal intangibil, căci, trăind sub zodia păcatului, a ajuns doar un modest profesor de pian: „Pentru păcatele mele am ajuns profesor de pian, dar idealul meu a fost, de totdeauna, arta pură.” Astfel, existența personajului este guvernată de „logica dublului”: bovarismul vieții artistice, pe de o parte, și preocupările cotidiene, pe de altă parte. În plan sentimental, de asemenea, există două femei în viața protagonistului: Hildegard, iubirea „eterică”, spirituală, de la 20 de ani, și Elsa, femeia rutinei cotidiene, simbolizând iubirea fizică. Și numele personajului sugerează o dedublare prin analogia cu Arhanghelul luminii – Gavriel – Gavrilescu devenind „antieroul cenușiu” al vieții cotidiene.

Personajul parcurge o serie de experiențe inițiatice, în vederea pregătirii lui pentru moarte, dându-i-se posibilitatea, fără să

realizeze, de a retrăi mitul. Eliade precizează că experiența sacrului nu poate fi pentru omul modern decât „o experiență a morții continue.”

Intrarea lui Gavrilescu în grădina ȝigăncilor se produce printr-un hazard – uitarea servietei cu partituri la eleva sa – fapt ce va deregla rutina cotidiană (creându-se „situația fantastică”). El va trăi „o ruptură” de nivel ontologic, pătrunzând într-o „falie de ireal”. Cele trei probe ale „ghicitului” ȝigăncii au caracter iniȝiatic și reprezintă șansa transcenderii ce i se oferă personajului. Dialogul dintre Gavrilescu și cele trei fete conturează două planuri de semnificaȝii diferite. Ei vorbesc și trăiesc în lumi distincte, comunicarea nefiind posibilă. Când i se cere să ghicească ȝiganca, Gavrilescu lasă „să-i cadă pălăria de paie, și le privea fix, ca și cum ar fi privit altceva, dincolo de ele, dincolo de paravane.” Uimirea, confuzia, ezitarea sunt stări trăite în proza fantastică. Tzvetan Todorov definește fantasticul ca „ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale, pus față în față cu un eveniment în aparenȝă supranatural.” Rob al situaȝiei de suprafaȝă, Gavrilescu nu înȝelege că alunecă, inevitabil, dincolo de uman. Omul obișnuit se confruntă cu straniul și inexplicabilul, trăind teama, ezitarea, neînȝelegerea. Eroarea lui Gavrilescu de a se pierde în reverii („Nu trebuia să visezi, trebuia s-o iubești ...”), lipsa perspicacității și a lucidității l-au făcut „să-și rateze viaȝa (=Hildegard) și îl fac acum să-și rateze și moartea.” „Culpa sa, de fapt, a omului, este de a nu mai putea vedea just, de a confunda adevărul cu aparenȝa lui, esenȝialul cu superficialul” (S. Alexandrescu). Nefiind pregătit, personajul este expulzat în timpul istoric, în a cărei dimensiune nu se mai poate integra. A doua intrare la ȝigănci simbolizează o nouă șansă a transgresării; iniȝierea continuă și va proiecta personajul în „casa cea mare”, unde-și va întâlni marea dragoste. Această șansă este fructificată de Hildegard, prezenȝa ei având un rol soteriologic pentru spiritul lui Gavrilescu. Erosul, cu funcȝia lui poetică și metafizică, devine o șansă a depășirii condiȝiei umane, a autodepășirii. Prin „nuntirea” cu Hildegard, eroul ajunge la „împlinirea destinului său cosmic”. „Nunta în cer” reprezintă o cale de transgresare a limitelor, de ieșire din cercul Samsarei și de contopire cu Spiritul Universal.

Pădurea spre care se îndreaptă cei doi poate simboliza dimensiunea eternă a vieții cosmice; lăsându-se purtat „ca într-un vis”, personajul pășește în „lumea de dincolo”, fără să diferențieze nuanțele. Moartea – nuntă este o cale de recuperare a paradisiului pierdut. Experiența umană definitivă îi redă plenitudinea afectivă („...acum parcă încep să mă simt mai bine...”). Tragismul morții (atenuat și prin motivul visului) este convertit în sublim. La capătul aventurii sale spirituale, nu-l așteaptă sfârșitul tragic, ci „nunta” cu ființa iubită. Pornind pe drumul unui destin comun, Hildegard devine „un ghid al bărbatului, o nouă Beatrice.”

Originalitatea lumii fantastice eliadești constă în „seninătatea ei, în absența tragicului, a damnării, a catastrofei finale, a grotescului, obsesiilor și spaimelor de orice fel.” (S. Alexandrescu)

e) Categorie estetică ce operează cu straniul și miraculosul, fantasticul se produce prin inserția, în cadrul lumii obișnuite, a inadmisibilului, corelat, în ordinea reală, cu inexplicabilul. „Situația fantastică” presupune o deviere de la sistemul logic rațional al lumii reale: intrarea personajului în universul ȣigăncilor. Gavrilesco încalcă ordinea cotidiană și pătrunde într-o nouă lume guvernată de legi „ciudate” și inexplicabile. Infiltrarea misterului (universul ȣigăncilor) în lumea reală („ordinea recunoscută”) conduce la apariția unei dimensiuni secunde a Realului, adică a ordinii Irealului, ce o dublează pe cea aparentă și logică (a Realului). De aceea, aventura fantastică a personajului se manifestă printr-o pendulare între real – ireal, logic – illogic, profan – sacru.

Fantasticul nuvelei *La ȣigănci* este impregnat de o forță spirituală complexă (miticul) care, după părerea lui Eliade, continuă să se manifeste în existența omului modern. (L.S.)

Caracterizarea unui personaj dintr-o nuvelă fantastică

***La ȣigănci*, de Mircea Eliade**

Alcătuiește un eseu, de 2-4 pagini, în care să caracterizezi un personaj dintr-o nuvelă fantastică studiată.

În realizarea eseului vei avea în vedere următoarele repere:

- a) prezentarea specificului fantastic în opera literară selectată;
- b) evidențierea statutului personajului în evoluția conflictului;
- c) relevarea trăsăturilor personajului prin referire la scene din text, implicit la relațiile cu alte personaje;
- d) comentarea modalităților de caracterizare utilizate de către autor;
- e) exprimarea unui punct de vedere argumentat, în legătură cu opera studiată, privitor la afirmația: „Fantasticul izvorăște din iluzie, din delir uneori, întotdeauna din speranță și mai ales din speranța salvării. Căci fiecare din noi aspiră să fie izbăvit – și nu doar într-o altă lume, dar chiar de pe acum și aici, grație unei certitudini care slujește, în egală măsură de talisman, de secret și de recurs pe lângă puterile invizibilului” (Marcel Schneider).

- caracterizarea personajului Gavrilescu-

a. Aparținând (conform clasificării operate de Eugen Simion) celei de a patra faze a prozei fantastice eliadești („noua vârstă”), nuvela *La țigănci* (1959) cultivă o viziune originală asupra fantasticului, întemeiată pe ideea că sacrul (asimilat de Eliade fantasticului) coexistă cu profanul (realul). Din acest motiv, proza fantastică eliadescă se distinge de literatura fantastică tradițională, unde cele două teritorii ficționale, realul și fantasticul, erau net separate (spre exemplu, în nuvelele fantastice eminesciene). Rezumând concepția sa prin formula „camuflarea (intruziunea) sacrului în profan”, Eliade își justifică opțiunea pentru proza realist-fantastică: „... acest proces de desacralizare universală eu îl consider singura creație religioasă a lumii moderne. Adică o perfectă camuflare a sacrului în profan... mulți cred că această identificare a sacrului în profan este o desacralizare și o ignorare totală a experienței religioase. Eu cred că pot arăta contrariul, că este din nou o camuflare, o ascundere, o ocultare. Profanul exprimă în lumea profană funcția sacrului”. Prin urmare, în nuvela fantastică a lui Eliade, cele două spații (realul profan și irealul fantastic și sacru) se omogenizează, iar osmoza acestora se reflectă în contopirea dintre banalitatea cotidiană în care trăiesc personajele și forța sacrului care le invadează existența. Paradoxul surprins de autor este tocmai incapacitatea individului, a omului modern, de a recunoaște iruperea sacrului în realitatea anostă ce îl înconjoară. Din aceste rațiuni alege Eliade ca spațiu al acțiunii

un peisaj geografic autohton, dar monoton, în care se vor petrece evenimente insolite precum ieșirea din timp, revelația destinului, experiențe inițiatice sacre pe care personajul (omul care a pierdut sentimentul sacralității) nu le poate înțelege.

b. În sensul acestei imposibilități de recunoaștere a sacrului ce îi invadează ființa trebuie înțeles Gavrilescu, personajul principal al nuvelei *La țigănci*: Biet profesor de pian, în condițiile în care idealul său este „arta pură”, artistul ratat trăiește o dramă existențialistă: eșecului profesional i se adaugă cel în dragoste, pentru că pierduse marea lui iubire, pe Hildegard. Plasat într-un București plictisitor și sufocat de caniculă, Gavrilescu nu conștientizează șansa care i se oferă: refacerea destinului ratat în viața reală. Pentru ca această corijare să fie posibilă sunt necesare abandonarea realului și transcenderea personajului în spatele fantasticului, unde să recupereze paradisul pierdut, să-și refacă existența (chiar dacă în planul ireal), or pentru ca acest scop să se împlinească este nevoie de o renaștere. Adoptând concepția indică, a unui nou început care este precedat de moarte, Eliade își supune personajul unui profund ritual de inițiere, astfel încât aventura lui Gavrilescu este o „alegorie a morții, mai ales a trecerii spre moarte” (Sorin Alexandrescu). „Se moare la un mod de existență ca să se poată accede la un altul” este conștiința lui Eliade, pe care o sublimează prin protagonistul nuvelei *La țigănci*. „Ales” de destinul care îi oferă posibilitatea să își refacă existența, Gavrilescu, puternic ancorat în real și incapabil să se lase invadat de sentimentul sacrului, traversează experiența morții sub forma unui amplu „itinerariu spiritual” (Sorin Alexandrescu) în care trebuie să accepte moartea (în real) pentru a putea renaște (în sacru). Teritoriul în care acționează sacrul este bordeiul țigăncilor, spațiu în care Gavrilescu ajunge aparent întâmplător, oarecum împins de curiozitate și de reacția călătorilor din tramvai, scandalizați de acest loc, pentru ei – rău famat. În realitate, Gavrilescu este individul „norocos” („Ești un om cu noroc, Gavrilescule!” își spune singur, la început) căruia i se deschide drumul recuperării paradisului pierdut. Grădina țigăncilor este, de fapt, grădina paradisiacă pe care trebuie să o merite. Din acest motiv este supus de către fete la încercări: reușita (or el ratează) în proba ghicitului i-ar fi asigurat rămânerea definitivă

în acest spațiu el îl refuză pentru că, inconștient, nu acceptă experiența morții. Bătrâna care îl întâmpină este un simbol al tărâmului „de dincolo”; banii pe care îi cere (300 de lei) sunt traducerea literară a ritualului românesc de trecere în lumea morților: se dă „vamă” sau se dă „ortu’ popii” pentru a se plăti drumul către lumea cealaltă. Cerber autohton, bătrâna oficiază acest rit, pe când Gavrilescu se raportează la existența reală pe care nu vrea s-o abandoneze: trei sute de lei sunt echivalente cu „trei lecții de pian!”; bătrâna (ca personaj aparținând sferei atemporale, fantastice) ignoră timpul, pe când Gavrilescu îl supralicitează: „Vă cer iertare dacă vă contrazic [...] Trebuie să fie aproape patru”. Neghicind țiganca, Gavrilescu trebuie să-și educe voința în acest spațiu, iar aceasta se realizează prin recuperarea memoriei. Amnezic în planul real, în spațiul fantastic personajul trăiește o bruscă anamneză: își amintește de marea sa iubire, Hildegard. Simbolizând Parcele sau Ursitoarele, fetele îi hărăzesc, de fapt, un nou destin lui Gavrilescu, potrivit căruia el trebuie să recupereze iubirea din real, întrucât șansa desăvârșirii sale este refacerea cuplului neîmplinit în lumea reală. Această atracție către realizarea unității primordiale prin iubire nu o poate conștientiza Gavrilescu, dar este ajutat să se înțieze ca exemplu pentru posibilitatea care i se oferă omului de a-și înfrânge eșecul prin iubire. Odaia în care se trezește aruncat personajul este o metaforă a labirintului sugerând necesitatea unei drum pentru care trebuie să opteze eroul. Dar, din nou, Gavrilescu se agață de real: „Dar ce Dumnezeu s-a întâmplat?” Procesul de revenire a memoriei, de raportare la marea sa dragoste, continuă, în timp ce fetele îl condamnă pentru eșecul său: „Ai fost un prost (...) Nu trebuia să visezi, trebuia s-o iubești...”. Ratând, încă o dată, ghicitul țigăncii, lui Gavrilescu îi este rezervată experiența în sine a morții, violent refuzată de personaj. Îngrozit, inconștient de moarte, Gavrilescu o percepe ca pe un coșmar, chemând realul: „Dar înțelese repede că era încremenit, simțind cum i se răcește sudoarea pe spate”. Temându-se de moarte, Gavrilescu respinge calea recuperării iubirii, pentru că renașterea sa se realizează printr-o inițială moarte, în fapt, un nou început. Agățat de realul sufocant, Gavrilescu va fi înapoiat acestuia ca o sancțiune: întors în universul din care plecase, personajul va

avea revelația nonapartenenței sale acestui spațiu: eleva sa se căsătorise de opt ani, banii și-au pierdut valoarea, însăși soția sa Elsa, plecase de doisprezece ani în Germania. În acest fel Gavrilescu este determinat să aleagă singur rămânerea în grădina țigăncilor: reluând experiența thanatică de la plata drumului către lumea de dincolo (banii dați bătrânei), personajul trăiește o perpetuă ezitare și o nelămurită frică: aparținând spațiului atemporal, deci inițiate, fetele râd de teama lui Gavrilescu, dar nu îl condamnă pentru că înțeleg natura umană înspăimântată de misterul morții. Indicându-i-se camera unde o poate reîntâlni pe Hildegard, Gavrilescu greșește în numărătoare, însă, acceptând acum acest spațiu, noul destin i se împlinește: cuplul se reface, sub protecția ursitoarelor, și se îndreaptă către pădurea, metaforă – morții, conduși de mesagerul morții, dricarul ce îl întruchipează pe miticul luntraș Charon.

c. Purtând nume cu conotații religioase (în ebraică, Gabriel – „Dumnezeu a fost”, în religia creștină arhanghelul Gabriel – îngerul prin care se anunță voia Domnului), Gavrilescu își comentează, aproape inconștient sugestiile onomastice ironic antrifrastice: „Pentru păcatele mele, sunt profesor de pian. Zic pentru păcatele mele, adăugă încercând să zâmbească, pentru că n-am fost făcut pentru asta. Eu am o fire de artist...” Uitate, din cauza amneziei des invocate, păcatele sale sunt generate de pierderea dragostei, șansa omului de a atinge absolutul divin prin formarea cuplului ca unitate primordială. „Muzicant”, cum râde de el bătrâna, Gavrilescu se simte „obosit” și „istovit”, la 49 de ani când „bărbatul este în floarea vârstei”. Nostalgia față de tinerețe („Când ești tânăr și artist, le suporti pe toate mai ușor”) este, de fapt, dorul nelămurit pentru șansa unui nou început. Celui sufocat de condiția limitată în care trăiește (ratat profesional și erotic) i se acordă această posibilitate care implică, însă (la Eliade), experiența morții inițiatice. Apelând la tehnica epicului dublu” (Sorin Alexandrescu), care presupune integrarea efasată (discretă) a unor termeni a căror semnificația literară este în realitate simbolică, Eliade codifică aventura morții într-o alegorie al cărei sens este recuperarea armoniei originare. „Căldurii” din planul real (profan), care metaforizează existența sufocantă a personajului, i se opune „răcoarea” care îl atrage

nedefinit pe Gavrilesco spre grădina țigăncilor, spațiul fantasticului sacralizat. „Fascinat” de umbra nucilor, Gavrilesco pornește ademenit către acest spațiu paradiziac unde destinul i se poate reface. Eliade își caracterizează direct frecvent personajul, surprinzându-l „uluit”, „derutat” și „singur”, dar cu un presentiment al schimbării ce va surveni; pasul său se îndreaptă, ghidat de destin, după ce a simțit deasupra capului „lumina albă”, incandescentă, orbitoare” a cerului. Metaforă a irumperii sacralului în profan, lumina spre care Gavrilesco „nu îndrăznește să privească este semnul faptului că a devenit un „ales”, omul care va parcurge o experiență inițiatică și metafizică. Grădina țiganilor, ca univers al aventurii transcendente, este blamată și descrisă ca loc rușinos, nepermis și interzis de cei care nu au șansa recuperării sentimentului sacralității. Întâmpinat de Cerberul autohton al Infernului, bătrâna, Gavrilesco resimte teama în confruntarea cu moartea, însă, totodată, își intuiește posibilitatea de a redeveni fericit: „cu fiecare pas bătaia inimii i se accelera, până ce îi fu frică să mai înainteze, și se opri. În acea clipă se simți deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr, și toată lumea ar fi fost a lui, și Hildegard ar fi fost de asemenea a lui”. „Prizonier al timpului de-afară” (Sorin Alexandrescu), Gavrilesco începe treptat să înlocuiască timpul cu memoria: „A fost marea mea dragoste. A fost femeia vieții mele!...”, dar „se rătăcește în trecut”, în loc să privească spre viitorul care înseamnă acceptarea morții. Țigăncile, simbol al Ursitoarelor, acuză frica lui Gavrilesco, repetând obsedant și jignitor pentru acesta: „I-a fost frică”. Însă, frica este asociată cu senzația de sete a personajului, obsedantă și ea, stare fiziologică prin care este metaforizată setea de absolut, dorința (chiar dacă inconștientă) de a-și umple sufletul de absolutul iubirii.

Eroarea lui Gavrilesco este pierderea sa în reverii patetice, lipsa de luciditate și de perspicacitate: ratându-și viața, personajul este pe cale să-și rateze și moartea. Trăind experiența mortificării („se văzu gol, mai slab decât se știa, cu oasele ieșindu-i prin piele, și totuși cu pântecul umflat și căzut”), Gavrilesco se sperie „nebunește”, luând-o la fugă pentru că „draperia aceea este ca un giulgiu”. Deși declară cu emfază bătrânei: „Mă interesează lucrurile noi, necunoscute”, Gavrilesco își scuză lașitatea prin caracterizarea

jocurilor (a morții, de fapt) drept „naive, copilărești”. Pentru aceasta va fi pedepsit printr-o nouă farsă a țigăncilor care îl proiectează în viitor (ori e vorba de timpul care și-a pierdut durata în grădina țigăncilor, ca spațiu atemporal), pentru a-i demonstra că trăiește într-un loc și timp unde este nefericit pentru că nu le aparține. Starea de confuzie și de oboseală a personajului se accentuează prin întoarcerea în realul „deformat”, de aceea hotărăște „să-i dea de rost”; or, această decizie echivalează cu revenirea în spațiul ireal, implicit cu recuperarea paradisului pierdut pentru că o întâlnește pe Hildegard. Somnul din birja dricarului („își lăsa capul pe perna trăsorii și adormi”) comportă, ca și la Eminescu, conotații thanatice: este somnul morții, acum acceptate de Gavrilescu, deși, însă, șovăielnic. Destinul se împlinește abia acum întrucât cei doi (Gavrilescu și Hildegard) erau hărăziți unul celuilalt. Hildegard devine ghidul către paradis al iubitului ei: „cu ochii pe cer” (simbol al spațiului divin către care se îndreaptă), Hildegard îi confirmă lui Gavrilescu starea de vis trăită de amândoi: „Toți visăm (...) Așa începe. Ca într-un vis...” Moira, cea de-a treia dintre Ursitoare, este mireasa, aici – cea care taie firul vieții, de aceea nunta lor este, de fapt, o „transcendere, unire în moarte” (Bianca Osnaga). Sugerând faptul că moartea este o taină, un vis și nu o luciditate, Eliade acordă acestei experiențe valoarea renașterii mistice într-un „dincolo” (sacru) care conferă eroului sacralizarea (pierdută în profan) prin unirea cu „marea iubire”.

d. Portretul fizic și moral al personajului se încheagă prin apelul constant al autorului la modalitățile caracterizării directe, fie ca intervenție a naratorului, fie ca autocaracterizare sau opinie a altui personaj. În același pasaj descriptiv-epic, Eliade surprinde detalii fizice care întotdeauna, însă, sugerează trăsături caracterologice: monologul interior al personajului vine ca o autocaracterizare a celui care își percepe vârsta din perspectiva unei existențe anoste, îmbătrânite înainte de vreme („Gavrilescule! (...) parcă ai începe să îmbătrânești. Te ramolești (...). La 49 de ani bărbatul este în floarea vârstei...”.) Intervenția naratorului prin epitetele (mereu repetate pe parcursul nuvelei) „obosit”, „istovit” oferă imaginea unui om care se autoiluzionează. „Ești un om cu noroc, Gavrilescule!”. Experiența

inițiată trăită în grădina țigăncilor îl emoționează și îl sperie („simți cum începe să-i bată inima”, „derutat”, „îi fu frică”, „s-a speriat”), dar îl fascinează fără a o putea înțelege („o urmă fascinat”, „se întâmplă ceva cu mine, și nu știu ce”). Întreg comportamentul personajului, dialogurile cu celelalte personaje (călătorii din tramvai, bătrâna și fetele, Hildegard), monologurile dialogate ale eroului evidențiază, în mod indirect, perpetua stare de uimire a omului incapabil să identifice sacralul „camuflat” în profan. În schimb, Gavrilesco intuiește că trăiește o experiență inedită și treptat, acceptă spațiul unde poate accede la fericirea paradiziacă alături de Hildegard. Rezistența sa, mereu întoarcerea sa în real (în profan) vor fi învinse de persuasiunea celor trei Ursitoare(fetele), întruchipare a destinului ce trebuie să se împlinească în spațiul fantastic (sacru) pentru cel ales. Refuzat de un real căruia nu-i mai aparține, Gavrilesco își recuperează memoria dragostei sale absolute și are șansa corijării ratării din plan real prin desăvârșirea sacră obținute prin regăsirea lui Hildegard. Universul (compensativ pentru cel real) care va ocroti cuplul este ireal, dat investit cu atributele eternității divine.

e. Prin urmare, pentru Gavrilesco, fantasticul îndeplinește rol taumaturgic: eșecul profesional și erotic din viața reală este înlăturat prin trăirea aventurii inițiatice. Contradictorii în aparență, cele două autocaracterizări ale personajului („Ești un om cu noroc”, respectiv „Așa sunt artiștii, fără noroc”) înregistrează situația din real („fără noroc”), precum și speranța către un alt destin (popular, „noroc” înseamnă „soartă”). În acest sens vine și considerația lui Marcel Schneider, care înțelege fantasticul ca manifestare a dorinței de „salvare” și de „izbăvire” a omului. Mergând mai departe, estetul vede posibilitatea mântuirii „hic et nunc” (aici și acum) prin intuirea esențelor divine de care este impregnată existența umană. În orașul toropit și banal (Bucureștiul), omului modern (Gavrilesco) i se revelează „puterile invizibilului” acordându-i-se șansa trăirii paradiziace, a desăvârșirii spirituale prin erosul divin (S. Marian).

Nuvela psihologică

Moara cu noroc, de Ioan Slavici

Scrie un eseu în care să prezinți particularități ale *nuvelei psihologice*, prin referire la un text literar studiat:

În elaborarea eseului vei avea în vedere următoarele repere:

a) precizarea a patru caracteristici ale speciei literare *nuvela psihologică*;

b) prezentarea construcției subiectului (acțiune, conflict, relații temporale și spațiale);

c) argumentarea tipului de personaj reprezentat de protagonist, prin referire la două scene/întâmplări semnificative și precizarea modalităților de caracterizare a acestuia;

d) integrarea adecvată în conținutul eseului a patru concepte operaționale, selectate din următoarea listă: *temă, titlu, secvență narativă, incipit, final, stil, pauză descriptivă, monolog interior*;

e) exprimarea unui punct de vedere argumentat în legătură cu afirmația lui M. Eminescu: „Slavici e înainte de toate un autor pe deplin sănătos în concepție; problemele psihologice pe care le pune sunt desemnate cu toată finețea unui cunoscător al naturii omenești...” (M. Eminescu).

Ioan Slavici, autorul unuia dintre primele romane din literatura noastră, *Mara* (1906), despre care G. Călinescu considera că reprezintă „un pas mare în istoria genului”, deoarece, „cu mult înaintea lui Rebreanu, Slavici zugrăvise puternic sufletul țăranesc de peste munți și cu atâta dramatism, încât romanul este aproape o capodoperă”, este, totodată, un remarcabil nuvelist, afirmându-se, prin volumul *Novele din popor* (1881), drept creator al unei lumi animate de mari energii, de patimi puternice și de dramatice probleme morale, în cadrul, schițat magistral, al satului și târgului transilvănean, dominat de legi nescrise.

a) Apreciată drept „o nuvelă solidă, cu subiect de roman” (G. Călinescu), *Moara cu noroc* are caracter psihologic prin tematică, modalități de caracterizare a protagonistului și prin substanța

conflictului pe baza căruia sunt organizate semnificațiile discursului narativ. Astfel, *tema* este reprezentată (ca și în nuvela *Comoara*) de procesul de dezumanizare ca rezultat al dorinței de îmbogățire. Personajul principal trăiește un puternic conflict psihologic (urmărit evolutiv), determinat de incompatibilitatea între arghirofilie (implicând modificarea statutului social) și dorința de a rămâne om cinstit. Astfel, în conturarea portretului protagonistului, un rol important îl au *monologul interior* și stilul indirect liber (deoarece „povestitorul vede oamenii lui dinăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale” – T. Vianu), prin intermediul cărora este surprins un adevărat „conflict de motivații”, pentru că eroul se raportează la familie (care îi conferă, până la un punct, stabilitate, încredere în sine), la posibilitatea câștigului alături de Lică Sămădăul, dar și la „opinia publică, la comunitatea satului (absent sau îndepărtat), față de care el trebuie să figureze ca onest și de încredere” (M. Popescu).

Viziunea realistă a naratorului este dublată de intenția sa moralizatoare („Eu m-am simțit viața mea întreagă, mai presus de toate dascăl. A le da altora învățăături a fost totdeauna pentru mine o mare mulțumire.”), astfel încât acesta este apreciat între marii noștri prozatori drept „moralistul prin excelență” (P. Marcea).

Atrage atenția verosimilitatea aspectelor prezentate, bine localizate în timp și spațiu, narațiunea realizându-se la persoana a III-a, vocea auctorială fiind obiectivă, personajele fiind surprinse în mediul lor de viață și încadrându-se în diferite tipologii; I. Slavici este considerat „părintele prozei noastre obiective, care va culmina cu L. Rebreanu și cu G. Călinescu.” (P. Marcea). Această îmbinare a viziunii realiste cu dimensiunea moralizatoare a substanței narative a fost apreciată drept „realism popular”, care „pretinde numaidecât o justificare etică” (N. Manolescu).

b) *Titlul* nuvelei, reprezentând numele unui han construit pe locul unei mori, conotând un spațiu aflat sub influența unor forțe nefaste, este o antifrază (având în vedere destinul protagonistului).

Conflictul este concentrat, discursul narativ fiind structurat în 17 capitole, *incipitul* preluând funcțiile prologului, prefigurând tema, prin „motivele anticipative” conținute (în sensul lui B. Tomașevski), iar ultimul capitol are valoare de epilog. Astfel,

începutul nuvelei este sub pecetea moralei, vorbele bătrânei, simbol al înțelepciunii tradiționale, prefigurând destinul eroului: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit.”

Cizmar sărac, dar onest, Ghiță ia în arendă cârciuma de la Moara cu noroc, unde se mută cu întreaga familie. Descrierea drumului anticipează însuși destinul tragic al eroului: „la deal, valea se strâmtează din ce în ce mai mult”, „mai departe locurile sunt rele”. Dovedindu-se „om harnic și sânguitor”, inițial, „pentru Ghiță cârciuma era cu noroc”, semnele bunăstării neîntârziind să apară („Sâmbătă de cu seară locul se deșerta și Ghiță se puneă cu Ana și cu bătrâna să numere banii și atunci el privea la Ana, Ana privea la el, amândoi priveau la cei doi copilași, iar bătrâna se simțea întinerită, căci avea un ginere harnic, o fată norocoasă, doi nepoți sprinteni ...”).

Apariția la Moara cu noroc a lui Lică Sămădăul, „om aspru și neîndurat”, care „cunoaște pe toți oamenii buni și mai ales pe cei răi” și de care „tremură toată lumea”, tulbură echilibrul familiei. Ana intuiește că sămădăul este „om rău și primejdios”, bănuială pe care o are și Ghiță, care, însă, după prima întâlnire cu Lică, ce îl fascinează prin siguranța de sine, spirit întreprinzător și îndrăzneală, nu-i împărtășește soției „gândurile rele ce-l cuprinseseră”. În scurtă vreme, Ghiță înțelege că la Moara cu noroc „nu putea să stea nimeni fără voia lui Lică”, iar el, dorind „cu tot dinadinsul să rămâie la Moara cu noroc pentru că-i mergea bine”, trebuie să accepte colaborarea cu sămădăul.

Declanșarea conflictului interior îl transformă pe Ghiță într-un om irascibil („își pierdea lesne cumpătul”) și ursuz, deoarece în sufletul său se înfruntă dorința de a câștiga („Se gândea la câștigul pe care l-ar putea face în tovărășie cu Lică ...)” și chemarea vieții oneste de dinainte, responsabilitatea pe care o are față de familie („Avea însă nevastă și copii și nu putea să facă ce-i plăcea.”).

Dorința de a deveni „om cu stare”, asociată unor întâmplări pe care nu le putea prevedea, dar nici evita, l-a implicat pe protagonist, uneori direct, alteori indirect, în afacerile necurate ale sămădăului (furtul de la un arendaș, uciderea unei văduve și a unui copil). Astfel, zbuciumul lăuntric se accentuează: Ghiță își caută

permanent o motivație („... din dragoste pentru dânsa și pentru copii se băgase în strâmtoarea în care se afla”), se înstrăinează de soție („Chipul frumos al Anei, trupul ei fraged și glasul ei dulce nu mai puteau să străbată până la inima lui ...”), culminând cu înstrăinarea tragică de sine. Prin intermediul monologului interior, sunt surprinse cu finețe psihologică stările sufletești prin care trece personajul, de la nesiguranță, tensiune permanentă („gânduri rele”), irascibilitate, izolare în sine, tulburare profundă („... e în mine ceva mai tare decât voința mea”), la sentimentul culpabilității („... eu n-am să mă iert cât voi trăi”).

Chemat în fața judecătorului, Ghiță „nu putea tăgădui c-a avut daraveri cu Lică și trebuia să spună toate cele petrecute, și din două una: ori Lică ajungea să fie dovedit și pus la pedeapsă (...) ori Lică scăpa și atunci Ghiță trebuia să se teamă de răzbunarea lui”. Judecata, însă, nu-l putea dovedi vinovat pe sămădău, căci acesta „știa să-și aleagă stăpânii”, iar la proces, deși cuprins de „o durere sfâșietoare”, Ghiță îi acoperă nelegiuirile lui Lică.

După multe frământări și ezitări, trecând de la autosugestie („la urma urmelor, toate le făcuse din dragoste către dânsa”), la hotărârea de a face totul pentru a avea un alt statut social („se gândea cât trebui să muncească un om ca dânsul să adune atâta la un loc”), la nemulțumirea de a-și conștientiza slăbiciunile („se simțea ticăloșit și slab în el însuși”), Ghiță hotărăște să-l dea în vileag pe sămădău, cu ajutorul căprarului Pinte. Aceștia stabilesc să-i întindă o cursă lui Lică, pentru a-l putea prinde cu banii și obiectele furate asupra lui: „Momentul tipic de duplicitate este acela al trădării hoțului. Cârciumarul, schimbând mereu bancnotele de furat ale lui Lică, le duce lui Pinte să i le arate și să le prefacă în mărunțiș, procurând autorităților dovada crimei, fără a mărturisi că jumătate din suma schimbată la jandarm o oprește el” (G. Călinescu).

Orbit de furie și dispus să facă orice pentru a se răzbuna pe sămădăul care „i-a luat liniștea sufletului și i-a stricat viața”, Ghiță o ucide pe Ana (după ce el însuși o împinsese în brațele lui Lică), la rândul lui fiind omorât de Răuț, la porunca sămădăului, care, pentru a nu cădea viu în mâinile lui Pinte, se sinucide.

În sensul simetriei compoziționale ce definește organizarea discursului narativ, epilogul aduce în prim-planul semnificațiilor arderea morii („toate erau cenușă”) – sugestia focului purificator, restabilind echilibrul tulburat de hybris, de acel conflict al omului cu datul existențial, cu legile nescrise și codul moral al societății. Singurele personaje care supraviețuiesc sunt bătrâna și copiii, *finalul* situând întâmplările sub semnalul unui destin necruțător: „Simțeam eu că nu are să iasă bine, dar așa le-a fost data.”

c) În nuvelă, scriitorul pune accentul pe complexitatea personajelor, surprinse evolutiv, acordând o atenție deosebită psihologiei protagonistului, al cărui destin este semnificativ pentru consecințele nefaste ale setei de înavuțire, procesul dezumanizării fiind surprins magistral. Caracterizarea directă („om drept și blând la fire”, „om care ține la bani”) se îmbină cu mijloacele caracterizării indirecte, conflictul fiind descris prin tehnica monologului interior. Om harnic, blând, cinstit, cârciumarul acceptă, din dorința de „a se face om cu stare”, colaborarea cu sămădăul, care implică metamorfozarea fondului său sufletească – teama, nesiguranța, lașitatea înlocuiesc treptat valorile morale care susțineau echilibrul interior al eroului, aflat acum în conflict cu sine însuși, cu imaginea sa receptată de dimensiunea socială a lumii.

Un personaj pregnant conturat este și Lică Sămădăul, „singura personalizare directă și expresă din literatura lui Slavici a voinței de putere”, al cărui orgoliu este „unul de stăpân, care doar își subordonează oamenii, dar se și substituie destinului lor.” (M. Popescu). Bun cunoscător al psihologiei umane, el știe să se folosească de slăbiciunile oamenilor („Pe om nu-l stăpânești decât cu păcatele lui și tot omul are păcate, numai că unul le ascunde mai bine.”), astfel încât, impactul acestui „om pătimăș”, „rău și primejdios” asupra existenței lui Ghiță este unul decisiv.

Întruchipând duioșia, candoarea, simbolul devotamentului, Ana apare ca fiind „tânăra și frumoasă, sprintenă și mlădioasă”. Ea este alături de Ghiță, încearcă să-l ajute, să-l susțină, se simte jignită atunci când soțul nu-i împărtășește frământările: „Tu nu mă omori, Ghiță, mă seci de viață, îmi scoți răsuflare cu răsuflare viața din mine, mă lași să mă omor eu din mine.” Când Ghiță o acuză brutal că



„îi stă în cale”, își înfruntă dorința de a-și lua copiii și de a pleca „fără întârziere, pentru ca să nu se mai întoarcă niciodată” și îi rămâne alături: „Să nu crezi că așa mă vei alunga de la tine. Țin la tine, Ghiță, țin cu toată inima și cu cât te vei face mai aspru, cu atât dinadins am să țin ...”. Dezamăgită de lașitatea soțului care o lasă singură cu Lică și pleacă la Ineu, îi cedează sămădăului, într-un gest de răzbunare disperată: „Tu ești om, Lică, iar Ghiță nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbătești.”.

e) Nuvela lui Slavici impresionează prin construcția discursului narativ, viabilitatea creației fiind determinată de caracterul ei realist și de intenția moralizatoare a prozatorului („Pentru ca să fie frumos, un lucru trebuie să fie, înainte de toate, bun și adevărat.”), în sensul aceluia „realism poporan” de care vorbea T. Maiorescu. Personajele sunt surprinse cu finețe psihologică (autorul dovedindu-se a fi, așa cum apreciază M. Eminescu, un bun cunoscător al naturii umane), sunt analizate în mediul lor de viață, destinul individual fiind raportat la factorul social și confruntat cu valorile tradiționale. (M.I.)

Caracterizarea personajului principal dintr-o nuvelă psihologică studiată

***Moara cu noroc*, de Ioan Slavici**

Ilustrează într-un eseu modalitățile de caracterizare a personajului dintr-un text narativ studiat, aparținând lui Ioan Slavici.

În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

a) încadrarea nuvelei într-o tipologie și evidențierea a patru caracteristici ale speciei în discuție;

b) prezentarea construcției subiectului și a statutului social și psihologic al personajului ales;

c) relevarea trăsăturilor personajului prin raportarea la conflict/conflicte;

d) exemplificarea a patru modalități/procedee de caracterizare a personajului prin raportare la secvențe narrative sugestive;

e) exprimarea unui punct de vedere argumentat, prin referire la personajul caracterizat, în legătură cu afirmația lui N. Manolescu: "... la Slavici se constituie o reprezentare complexă, tridimensională a personajului, observat atent din mai multe unghiuri, ceea ce implică o lungire a timpului de expunere".

Conceptul de personaj literar este definit în mod diferit în lucrările de specialitate, fapt care îi atestă complexitatea și importanța în planul creației literare. În decursul timpului, statutul și ponderea sa au cunoscut o evoluție semnificativă. Specialiștii consideră că începând cu realismul a existat o preocupare constantă a artiștilor de a crea personaje complexe, cu o bogată viață interioară și o subtilă evoluție pe plan psihologic. Personajul, rod al fanteziei creatoare a scriitorilor, cu rol esențial în reliefarea semnificațiilor profunde ale operelor epice și dramatice, este diferit de persoană, care are o existență reală. După Dicționarul de termeni literari, personajele reprezintă "oameni transfigurați artistic, care sunt implicați în acțiunea relatată", iar în accepția Dicționarului de estetică generală sunt "o ipostază a prezenței umane revelată ca personalitate".

Caracterizarea personajului literar implică evidențierea trăsăturilor fizice și morale ale acestuia și a mijloacelor/procedeele specifice folosite. Operațiunea nu reprezintă un scop în sine, ci o etapă obligatorie în decodarea textului literar.

a) Inclusă în volumul *Novele din popor* (1881), *Moara cu noroc* prezintă realități specifice satului ardelean de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Este considerată nuvelă realistă și psihologică, iar tema principală este aceea a dezumanizării individului sub influența nefastă a banului.

În mai mare măsură decât în alte creații, în nuvela psihologică autorul urmărește să realizeze acordul deplin între realitate (istorică-socială etc.) și logica faptelor personajelor. Ca și în alte creații, Slavici plasează acțiunea operei într-o perioadă când în spațiul ardelean pătrund relațiile de tip capitalist, cu implicații profunde în planul vieții sociale și în privința mentalității indivizilor. Atracția banului, tot mai puternică, are drept consecință îndepărtarea de codul moral tradițional și plasează destinul individului sub semnul hazardului. Discuția de la începutul nuvelei dintre Ghiță și mama



Anei ilustrează două mentalități în opoziție. În hotărârea ginerei de a pleca, bătrâna intuiește un pericol. Din perspectiva ei "liniștea colibeii tale te face fericit și nu bogăția", dovadă evidentă că preferă stabilitatea în locul hazardului. Slavici ilustrează aici o concepție de tip arhaic, reflectată, de asemenea, în operele lui Rebreanu sau Sadoveanu, aceea că interesele colectivității primează, iar șansa supraviețuirii individului depinde de raportarea necondiționată la normele morale ale acesteia.

O altă particularitate a nuvelei psihologice este constituită de construcția epică desăvârșită. Aceasta nu este un simplu exercițiu de virtuozitate, ci este impusă de logica faptelor și a întâmplărilor. În *Moara cu noroc*, echilibrul compozițional este realizat prin intermediul prologului și al epilogului care plasează desfășurarea epică sub semnul unei concepții etice solide, prin succesiunea firească a momentelor subiectului. Textul se constituie într-o acumulare progresivă de evenimente care marchează și motivează convingător destinul personajelor.

Specifică acestui tip de nuvelă este apoi analiza minuțioasă a trăirilor, a psihologiei personajelor, uneori cu precizia omului de știință. O consecință importantă a acestei preocupări o constituie reducerea numărului personajelor, mai mic față de nuvela socială sau istorică. În *Moara cu noroc*, atenția se concentrează, în primul rând, asupra relației Ghiță-Lică, rolul celorlalte personaje fiind mai redus.

În sfârșit, preocuparea pentru sondarea profunzimilor psihicului uman are drept consecință utilizarea unor mijloace specifice, precum analiza psihologică, realizată mai ales prin intermediul dialogului, monologului interior, stilului indirect liber.

b) În ansamblu, nuvela urmărește procesul decăderii morale a lui Ghiță, care ajunge treptat să fie copleșit de patima banului. Cizmar de meserie, este convins că nu ar putea să depășească starea precară decât arendând pentru o vreme hanul de la Moara cu noroc. Două sunt motivațiile acestei hotărâri. Pe de o parte este animat de grija de a oferi familiei o soartă mai bună, lucru imposibil de realizat în sat, unde țăranii se încălță doar pentru a merge la biserică în zilele de sărbătoare. De asemenea, speră că, îmbogățindu-se, va dobândi mai mult respect în ochii celor din jur. Ceea ce-l animă inițial este,

deci, sentimentul responsabilității și nimic nu prevestește, deocamdată, pasiunea bolnăvicioasă pentru câștig. Meritul esențial al lui Slavici este de a motiva transformările din conștiința personajului prin influența mediului social. Astfel, unele trăsături se modifică, altele se alterează, iar predispoziții latente încep să se manifeste pregnant; consecința imediată, în cazul lui Ghiță, este o criză morală profundă, cu consecințe funeste.

Pentru început, însă, nimic nu anunță această schimbare dramatică. Dimpotrivă, la han lucrurile merg bine, strădania este recompensată, spre marea satisfacție a tuturor membrilor familiei. Sugestiv în acest sens este momentul, devenit aproape ritual, când, la sfârșit de săptămână, se numără câștigul obținut.

Odată cu apariția lui Lică Sămădăul, destinul personajului ia o întorsătură neașteptată. Spirit malefic, acesta urmărește să facă din Ghiță o unealtă indispensabilă pentru planurile sale criminale. Deși refuză la început cu îndârjire, cârciumarul va fi obligat la o serie de compromisuri. În ciuda opoziției disperate, va parcurge trepte semnificative ale decăderii morale: devine părtaș la crima lui Lică, jură strâmb la tribunal, își împinge soția, dintr-un calcul greșit, în brațele Sămădăului. Eșuează pe de-o parte copleșit de patima banului, iar pe de altă parte pentru că este singur în această luptă inegală. Jandarmul Pinteau nu este un justițiar, ci un individ măcinat de dorința de răzbunare. Ana, pe de altă parte, își pierde încrederea în capacitatea lui Ghiță de a-și ocroti familia și, în consecință se simte atrasă de Lică, fascinată de acesta.

Finalul este tragic și reflectă concepția morală a scriitorilor ardeleni (Rebreanu, Agârbiceanu). Încălcând normele etice, personajele sunt drastic sancționate. Ghiță o ucide pe Ana când își dă seama de infidelitatea ei. La rândul său, este ucis de Răuț, sluga Sămădăului care, la rândul lui, se sinucide pentru a nu fi prins de Pinteau. Hanul este incendiat, trecut prin focul purificator și „pedepsitor” (Gaston Bachelard). Din perspectiva finalului, titlul conține o amară ironie.

c) În cea mai valoroasă exegeză de până acum a operei scriitorului, Magdalena Popescu (*Slavici*, ed. “Cartea românească”, Buc., 1977) pornește de la premisa că structura caracterologică a personajului se reliefează în funcție de trei repere: familia, normele

morale ale colectivității și relația cu Lică Sămădăul: “care sunt sensurile de atracție care vectorizează personajul pe direcții neînsumabile? Pe de o parte Ghiță trebuie să respecte contractul asumat față de familia sa, a cărei răspundere întreagă o poartă și de care e legat nu numai prin iubire, dar și printr-o relație ce îl definise până atunci ca individualitate, ca esență.

Pe de altă parte, Ghiță e legat de opinia publică, de comunitatea satului..., față de care el trebuie să figureze ca un om onest, tare și de încredere...

În fine, ... cel de-al treilea mobil al dispersiunii interioare e perspectiva ademenitoare pe care i-o oferă bărbatului Sămădăul”.

În ipostaza inițială, Ghiță apare ca un om echilibrat, atașat de familie, care respectă normele morale tradiționale. Hotărârea de a părăsi satul în căutarea unei vieți mai bune este pe deplin justificată, chiar dacă, din perspectiva bătrânei implică anumite riscuri. Harnic, priceput și perseverent, în scurtă vreme ajunge să se convingă că întreprinderea sa are sorti de izbândă. Câștigul aduce în familie satisfacție și armonie, iar Ghiță se simte împlinit.

Venirea porcarilor, iar mai târziu a lui Lică, tulbură echilibrul sufletesc al personajului. Fără o motivație precisă, se insinuează o anume neliniște, iar aceasta îl face să devină precaut: își mai angajează o slugă, își mai cumpără pistoale și doi câini.

Degringolada morală începe din momentul în care înțelege că, pentru a rămâne la Moara cu noroc va trebui să devină omul de încredere al Sămădăului, fapt care îi schimbă radical felul de a fi: “acuma el se făcuse mai de tot ursuz, se aprindea pentru orice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca mai înainte, ci râdea cu hohot, încât îți venea să te sperii de el...”. Este aici manifestarea unei conștiințe traumatizate. Se produce o teribilă sfâșiere lăuntrică, fără soluție, pentru că, pe de-o parte, este prea orgolios pentru a se confesa, iar pe de altă parte începe să-și piardă încrederea în sine, în capacitatea de a depăși o situație periculoasă. Omul deciziilor ferme de la început devine șovăitor, iar slăbiciunile, până atunci refulate, poate chiar necunoscute, îl macină sufletește. Înainte de a se înstrăina de ceilalți, personajul simte, deocamdată tulbure, teribila spaimă a înstrăinării de sine.

Pentru a-i anihila voința, Lică speculează cu abilitate slăbiciunea din ce în ce mai evidentă pentru câștig a cârciumarului, pe care o intuise imediat. Când Sămădăul îi cere bani, percepe momentul ca pe o năruire a rosturilor de a trăi: "Mi-ai luat liniștea sufletului și mi-ai stricat viața."

Cu toate acestea refuză cu îndârjire pretențiile lui Lică, astfel încât relația dintre cei doi nu ajunge nici un moment una de tipul călău-victimă, sugestivă în acest sens fiind discuția celor doi la han. Cu această ocazie, Ghiță luptă din răspuțeri să-și apere independența. Se dovedește când ferm și agresiv, când șovăitor și conciliant.

Încearcă să-și liniștească scrupulele, considerând că e dominat de o forță mai presus de puterile lui. La un moment dat consideră că familia este o povară pentru împlinirea planurilor sale. Îndepărtarea de norma morală o percepe în toată gravitatea ei, dar rămâne simplu prilej de reflecție, nu antrenează voința de a acționa în consecință: "Sărmanilor mei copii, zise el, voi nu mai aveți, cum avuseseră părinții voștri, un tată om cinstit."

Impasul tragic al individului este accentuat, deci de conștiința propriei alienări, de incapacitatea de a se smulge de sub influența lui Lică: „Pentru Ghiță, el reprezintă ispita malefică, tentația bogăției blestemată, căreia inima lui slabă și șovăitoare, unde scrupulele și lăcomia se anulează reciproc, îi prescriu un cerc vicios al unei zbateri fără ieșire.”(Mircea Zăciu)

Eșecul lui Ghiță este motivat astfel atât din interior, cât și din exterior. Pe de-o parte alterarea relațiilor cu familia și abaterea de la norma morală consfințesc eșecul în plan sufletească. De cealaltă parte, încetând să mai fie un om de acțiune, eșuează și în plan social, într-o lume în care relațiile capitaliste presupun, mai ales, mobilitate.

d) Complexitatea personajului impune variate mijloace/procedee de caracterizare, autorul împletind cu măiestrie caracterizarea directă cu cea indirectă. Din prima categorie, scriitorul utilizează frecvent autocaracterizarea. Mai ales în momentele de criză sufletească, Ghiță simte nevoia da a se autodefini, de a-și descoperi slăbiciunile: "Da, își zise el într-un târziu, sunt un om fără de suflet: n-aș fi trebuit să plec de acasă fără a-i spune ei în ce treabă plec..."

Alteori, autocaracterizarea se face din perspectiva unor principii morale enunțate sentențios: „...cinstea e sila pe care le-o faci oamenilor răi de a te socoti un om între oameni. Eu nu mai pot sili pe nimeni să nu le zică copiilor ăstora: <<Tatăl vostru e un om ticălos!>>”.

Din aceeași categorie, remarcăm caracterizarea făcută de alte personaje. Pentru Ana, schimbarea personajului ocazională aprecieri severe: “Tu ești om, Lică, iară Ghiță nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbătești, ba chiar mai rău decât așa.”

Dintre mijloacele de caracterizare indirectă, esențiale în definirea profilului moral al lui Ghiță sunt comportamentul și relațiile cu celelalte personaje, mai ales cu Lică și cu Ana. Din ambele perspective primește o motivație din interior pentru că, așa cum s-a observat, evoluția personajului este determinată de evenimente, dar și de meandrele unei conștiințe cu manifestări imprevizibile. Prins în rețeaua unor relații complicate, orgolios, dar și cu slăbiciuni, Ghiță întruchipează ipostaza omului biruit de o patimă devoratoare ilustrată de către scriitor în mod obiectiv și cu o stăpânire convingătoare a resurselor artistice: “Ceea ce apare nou și fără asemănare în epoca începuturilor lui este analiza psihologică pe care Slavici o practică într-un limbaj abstract. Cu mijloace sărace izbutește Slavici să dea personagiilor lui o viață interioară... Povestitorul vede oamenii lui dinăuntru, în sentimentele sau crizele morale, ba chiar în procesele lor intelectuale” (Tudor Vianu – *Arta prozatorilor români*).

e) În esență, N. Manolescu punctează elementele esențiale care conferă originalitate artei portretului la Slavici. În premieră la noi, construcția personajului e realizată dintr-o perspectivă complexă, care presupune, potrivit criticului, multiplicarea unghiurilor de observație, raportarea la o realitate complexă și o motivare profundă, din interior, a trăsăturilor morale.

Din acest moment, scriitorii se orientează în mod hotărât către dimensiunea interioară a personajelor, fapt care va determina, în scurtă vreme o diversificare impresionantă a modalităților de introspecție, în măsură să grăbească modernizarea prozei românești. (B.C.)

Nuvela psihologică

În vreme de război, de I.L. Caragiale

Scrie un eseu în care să prezinți particularități ale *nuvelei psihologice*, prin referire la un text literar studiat.

În elaborarea eseului vei avea în vedere următoarele repere:

- a) precizarea a patru caracteristici ale speciei literare *nuvela psihologică*;
- b) evidențierea problematicii psihologice în nuvela aleasă;
- c) prezentarea construcției subiectului (acțiune, conflict, relații temporale și spațiale);
- d) argumentarea tipului de personaj reprezentat de protagonist, prin referire la două scene/întâmplări semnificative și precizarea modalităților de caracterizare a acestuia;
- e) integrarea adecvată în conținutul eseului a patru concepte operaționale, selectate din următoarea listă: *temă, titlu, secvență narativă, incipit, final, stil, pauză descriptivă, monolog interior*.

Încadrat de T. Vianu în direcția realistă a literaturii române („printr-o diferențiere individuală, proprie creației de geniu, realismul povestitorilor români din secolul al XIX-lea atinge neașteptata lui plenitudine în opera lui I. L. Caragiale.”), Caragiale alcătuiește prin opera sa o adevărată „comedie umană”, pulsând sub semnul ironiei și al satirei, aducând în prim-planul semnificațiilor adevărate tipuri umane, în sensul reliefării unei dominante a caracterului, căreia i se subordonează celelalte trăsături. De aceea, așa cum afirma G. Ibrăileanu, „Caragiale este cel mai mare creator de viață din întreaga noastră literatură. Și, într-un sens, este singurul creator, pentru că numai el singur, în toată literatura română, face concurență stării civile.”

Totodată, rigoarea compozițională, concizia stilului, limpezimea expresiei, determină factura clasică a operei lui Caragiale. Acesta mărturisea: „Sunt vechi, domnule!”, subliniind orientarea sa clasicistă, care poate fi argumentată și prin spațiul restrâns pe care îl ocupă în proza sa peisajul natural: „Eu cred că am

destul și mai cred că peste destul în artă nu mai trebuie deloc. Pitorescul naturii însuflețite și moarte, precum și lirica, fac obiectul altor arte decât arta povestirii. Și, astfel, eu le cred numai niște ajutoare ale acesteia.”.

Dacă în comedii, momente și schițe predomină comicul (sub semnul dictonului latin „*Ridendo castigat mores*”), în nuvelistică stăpânesc tragicul, umbrele inconștientului, G. Călinescu remarcând în acest sens: „Intenția naturalistă a lui Caragiale este învederată și e de mirare că n-a fost luată în serios, dar poate fi la mijloc puternica impresie de viață care acoperă ținuta scientistă.”.

a) Reflex al aceleiași realități surprinse în dimensiunea ei interioară, sub semnul spaimei, al neliniștilor, al obsesiei, concentrată simbolic în mărturisirea autorului „Simt enorm și văd monstruos.”, este și nuvela *În vreme de război*, operă literară epică în proză, cu un fir narativ central, cu personaje relativ puține, punând în evidență evoluția personajului principal puternic individualizat prin intermediul conflictului psihologic pe care îl trăiește și care este surprins evolutiv, prin tehnica *monologului interior*, alternând cu stilul indirect liber. Astfel, planul narativ (care relatează faptele, sugerând înlanțuirile cauzale, alternând perspectiva extradiegetică, proprie vocii auctoriale obiective – „Hoții au fel de fel de meșteșuguri ca să adoarmă câinii cei mai sălbatici.” cu perspectiva intradiegetică – „Cum s-a putut? ... Omul cu greutate, proprietarul cu atâtea acareturi și cuprins, mai bogat decât multă lume dimprejur, frate-său, preotul, să fi fost capul bandei de tâlhari!”) se îmbină cu planul dialogat, contrapunctat de *pauze descriptive* (având rolul de a potența trăirile interioare ale protagonistului). Planul dialogat se realizează gradat, atât în real, cât și la nivelul spaimei halucinatorii a eroului.

b) *Tema* susține caracterul psihologic al nuvelei: înnebunirea treptată și ireversibilă a hangiului Stavrache, rămas stăpân peste averea fratelui. Reacțiile determinate de așteptare, de tensiune, veghe, spaimă se concretizează, la nivel comportamental, în stări fiziologice și patologice surprinse evolutiv: inițial, o stare latentă, transformată într-o criză a încordării, culminând în final, cu izbucnirea violentă, explozivă a nebuniei.



c) *Titlul*, acest element paratextual, „vestibul al textului” (în sensul lui Borges), poate fi interpretat denotativ (având în vedere contextul temporal al desfășurării acțiunii), cât și conotativ, prefigurând conflictul interior al protagonistului.

Discursul narativ este structurat în trei capitole, fiecare implicând accentuarea obsesiei lui Stavrache până la paroxism. Popa Iancu din Podeni „om cu dare de mână”, este căpetenia unor hoți, „vreo câțiva voinici, spoți cu cărbuni pe ochi, foarte-ndrăzneți și foarte cruzi”, care „băgaseră spaima în trei hotare.” După ce „oamenii spoți cu negru căzuseră în lanțurile dreptății”, popa Iancu merge la fratele său, hangiul Stavrache, „ca la un duhovnic”, cerându-i ajutorul. Dezvăluirea identității căpeteniei hoților se realizează în contextul discuției dintre cei doi frați, într-un prim episod naratorul asumându-și viziunea omniscientă asupra relatării, ulterior sugerând subtil trecerea la „un punct de vedere”, astfel încât „funcția narativă” este dublată de cea „de interpretare” (J. Lintvelt) – „De mirare însă un lucru – popa avea un buiestraș minunat și două iepe de prăsilă: nu i le-au luat (...) Dar ceva și mai curios – câinii din curte, niște dulăi ca niște fiare, nu dedeseră măcar semn de viață!”; în final, precizarea realizându-se în sensul declanșării unor întrebări, incertitudini în viziunea hangiului.

În nuvelă, toposul hanului are conotații malefice, este un spațiu al manifestării forțelor negative din natură și din om, „locul răscrucilor și al tuturor tainelor” (G. Călinescu), fiind, astfel, diferit de hanul sadovenian, „loc de „întâlnire întru poveste și întru nemoarte.” (N. Manolescu).

La han, pe fundalul discuției dintre cei doi frați, poposesc „vreo douăzeci de voluntari tineri”, conduși către Dunăre „de un ofițer și doi sergenți rezerviști”, cărora li se alătură, la sugestia fratelui, și „domnul Iancu Georgescu”, fostul preot din Podeni (transformare ce prefigurează scindarea planurilor realitate – suprarrealitate, definitiv pentru evoluția conflictului psihologic).

Debutul următorului episod semnificativ este sub semnul unei aparente restabiliri de echilibru: „De mult nu se mai pomenea acum în sat de preotul Iancu”, succesiunea scrisorilor pe care le primește hangiul reiterând dimensiunea psihologică a conflictului.



Astfel, prima scrisoare îl înștiințează că fratele „fusesse numit sergent pe câmpul de onoare, căpătând Virtutea militară și o decorație rusească.” Reacția hangului care a deschis „nervos” plicul este surprinsă cu finețe psihologică de către narator, dar și sub semnul unei subtile treceri de la „perspectiva du dehors” la cea „avec” (J. Pouillon): „Curios lucru! Cine ar fi văzut figura lui neica Stavrache, presupunând că acela ar fi fost om deprins să descifreze înțelesurile din chipurile omenеști, ar fi rămas în mirare pricepând că în sufletul fratelui mai mare nu se petrecea nimic analog cu bucuria la citirea veștilor despre succesul de bravură al răspopitului.”

În continuare, succesiunea interogațiilor, a exclamațiilor și a construcțiilor eliptice din cadrul monologului interior („O veni? ... n-o veni?”, „... sergentul se poate întoarce, popa, ba!”) traduce stilistic zbuliumul lăuntric al protagonistului, în sufletul căruia se înstăpânise dezumanizant rapacitatea.

Prin intermediul celei de-a doua scrisori, hangul este înștiințat că sublocotenentul Iancu Georgescu a murit „pe câmpul de onoare”. Reacțiile fratelui („... a plâns mult, zdrobit de trista veste”, după care a plecat să consulte un avocat cu privire la legalitate intrării în posesia averii preotului) permit interpretarea ultimei scrisori drept fapt real, culminând, în *finalul* nuvelei, cu afirmația „N-am noroc!” și cu nebunia lui Stavrache sau drept efect al autosugestiei hangului, delir de percepție, redimensionarea realității de câte un suflet prins în păienjenishul obsesiilor, interogația „Gândeai c-am murit, neică?” devenind laitmotiv.

În sensul surprinderii conflictului interior, coșmarurile lui Stavrache cu fratele venit „de pe altă lume” determină estomparea granițelor realitate – suprarealitate (ca efect al spaimei, al incertitudinii, al obsesiilor). Într-o primă viziune, fratele apare în haine de ocnaș, „nemâncat”, cu palmele, tăpile și gleznele „pline de sânge”, încheștându-se „cu o putere covârșitoare de gâtul și de brațul hangului”, rămas încremenit de „frica morții” (sugestie conferită și de planul naturii – „întunericul nopții”).

A doua apariție a fratelui este prefigurată de o secvență descriptivă, contrapunctând tulburarea lăuntrică a hangului și sugerând, printr-o succesiune de adverbe și locuțiuni adverbiale,

gradația conflictului psihologic („din ce în ce”, „tot mai”): „Afară ploua mărunțel ploaie rece de toamnă. (...) Legănate de mișcarea sunetelor, gândurile omului începură să sfârâie iute în cercuri strâmte ...”. Fratele apare sub chipul unui căpitan, întâlnirea dintre cei doi culminând sub semnul aceleiași încheștări între viață și moarte.

Cea de-a treia viziune se desfășoară pe fundalul unei naturi receptive la tulburarea din sufletul eroului („vânt vrăjmaș”, „viforul urla în noaptea grozavă”, „viscolul ajuns în culmea nebuniei”), T. Vianu apreciind că „natura nu este un mediu pitoresc, ci mai degrabă unul trecut printr-o imaginație difluentă, receptat ca sunet și ca senzație organică întovărășitoare.” Fratele se înfățișează acum sub chipul unui drumeț care poposește la han, dezvăluindu-și, ulterior, identitatea și cerându-i hangiului bani, pentru că îi cheltuisese pe cei ai regimentului. Subconștientul, ieșit de sub domnia voinței, redimensionează lumea interioară a protagonistului, primând reacția fiziologică surprinsă într-un moment de maximă încordare: „Hangiul deschise gura mare să spună ceva, dar gura, fără să scoată un sunet, nu se mai putu închide ...”. Astfel, „Caragiale vede omul dinăuntru, în planul modificărilor organice și al acompaniamentului lor afectiv (...) În pictura internă a omului, Caragiale se oprește, în prima etapă, la planul organic. Este, desigur, aici, o normă a naturalismului european, care, în zugrăvirea ființei fiziologice, a introdus o nouă categorie literară.” (T. Vianu).

Finalul nuvelei aduce în prim-plan un frate „zdrobit de luptă și de gânduri”, în vreme ce altul „cântă popește”.

d) Așadar, protagonistul discursului narativ, zgârcit, lacom se confruntă cu propriile obsesii, traversate de incertitudini și spaima. Portretul acestuia se realizează atât prin notațiile directe ale naratorului („om cu dare de mână”), cât și prin caracterizare indirectă (felul de a vorbi, de a se comporta cu celelalte personaje), un rol semnificativ avându-l tehnica monologului interior, conflictul psihologic fiind surprins gradat, descrierile de natură potențând trăirile personajului (teamă, autosugestie, neliniște, obsesie, groază) surprinse mai ales la nivel fiziologic.

Atfel, după cum aprecia G. Călinescu, „pe lângă analiză întâlnim și tipologie, fiindcă Stavrache, frate neomenos, întrunește

ceva din eternul uman. Nu lipsește nici obligatoriul factor ereditar al naturaliștilor strecurat cu discreție (...) Incontestabil există o țară în familia în care un frate înnebunește, iar altul se face tâlhar ca popă și delapidator ca ofițer”.

Nuvela *În vreme de război* propune, astfel, un caz de conștiință memorabil, un personaj realizat magistral, conflictul psihologic fiind cu finețe surprins de către autor, implicând subtil lectorul în universul ficțional. (M. I.)

Particularitățile romanului subiectiv

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,

de Camil Petrescu

Scrie un eseu, de două-patru pagini, în care să prezinți particularități ale romanului subiectiv, prin referire la un text literar studiat.

În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

- precizarea a patru caracteristici ale speciei narative romanul subiectiv;
- relevarea particularităților discursului narativ (compoziție/planuri narative, alternanță/înlănțuire, început, final), în romanul ales;
- prezentarea construcției subiectului în romanul ales (acțiune, conflict, relații temporale și spațiale);
- comentarea a două scene/secvențe narative semnificative din roman, având în vedere relațiile dintre personajele implicate;
- integrarea adecvată, în conținutul eseului, a patru concepte operaționale, selectate din următoarea listă: roman subiectiv, perspectivă narativă, temă, titlu, secvență narativă, monolog interior, început, final.

a) În contextul literaturii române interbelice, Camil Petrescu devine un „prim autor remarcabil de proză subiectivă” (E. Simion).

El este unul dintre autorii moderni la care talentul de prozator este dublat de o concepție teoretică. Formația spirituală a

scriitorului, cu vădite și temeinice aplicații spre filozofie, și-a pus amprenta asupra creației sale literare. Camil Petrescu fixează o estetică modernă romanului românesc. Polemist redutabil, el și-a justificat opțiunile în numeroase articole, studii, dar mai ales în eseul *Noua structură și opera lui Marcel Proust* (publicat în volumul *Teze și antiteze*), precum și în notele de subsol din romanul *Patul lui Procust*. În dorința de modernizare a literaturii, scriitorul aduce idei noi, respingând proza tradițională, considerată depășită; totodată, combate proza obiectivă, în care autorul este instanța absolută, demiurgul „omniscient, omnipotent și cu darul ubicuității”. Exprimând punctul de vedere al filozofiei pozitivistice din sec. al XIX-lea, acest tip de proză nu se mai sincronizează cu noile concepte ale filozofiei și științei. Potrivit concepției camilpetresciene, literatura trebuie să fie în concordanță/să se sincronizeze cu filozofia și știința epocii (conform teoriei lovinesciene). Prin urmare, după Camil Petrescu, „noua structură” – structura culturii moderne a secolului al XX-lea, este realizată, în primul rând, de filozofie și știință. De aceea, între filozofie și literatură trebuie să existe un strâns determinism. Astfel, în acord cu filozofia epocii, noului roman i se cer timpul prezent și subiectiv („durata pură” bergsoniană), fluxul conștiinței, memoria afectivă. Romanul înseamnă experiență interioară și trebuie să reflecte viziunea modernă asupra vieții sufletești a omului ca „fenomen unic, irepetabil și inefabil”.

Această nouă viziune asupra romanului reflectă ideile filozofilor H. Bergson și Husserl – intuiționismul și „fenomenologia” – concepte ce au constituit premisele esteticii camilpetresciene. Scriitorul concepe, astfel, literatura ca mijloc de cunoaștere; cunoașterea absolută este posibilă și e de natură psihologică: „nu putem cunoaște nimic absolut decât răsfrângându-ne în noi înșine.” Exprimându-și admirația pentru formula estetică a lui Marcel Proust și bazându-se pe experiența narativă a acestuia, Camil Petrescu avansează argumentele unei noi structuri romanești. Construcția narativă devine mai liberă, fiind determinată de fluxul conștiinței individuale, de memoria afectivă de introspecție, precum și de narațiunea la persoana I și timpul prezent. Autenticitatea și substanțialitatea sunt concepte definitorii pentru doctrina literară

camilpetresciană; autenticitatea – „o noțiune-cheie în poetica romanului camilpetrescian” (N. Manolescu) – este obținută prin tehnica fluxului conștiinței individuale (realitatea trecută prin propria conștiință) și presupune transpunerea experienței scriitorului, a gândurilor și a trăirilor sale: „...să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi, eu nu pot ieși... Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.” (C. Petrescu).

Substanțialitatea vizează analiza esențelor concrete ale vieții: iubirea, moartea, cunoașterea, adevărul, demnitatea etc. Romanul trebuie să se structureze, astfel, pe o pasiune sau pe o idee, fiind lipsit de un subiect propriu-zis; prin urmare densitatea analitică primează și nu cea epică. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust* sunt opere în care se analizează iubirea, gelozia, mândria rănită, orgoliul umilit. Romanele devin, astfel, „monografii ale unor idei”.

„Așezarea în centrul romanului a eului este prima măsură pe care romancierul o adoptă” (N. Manolescu), iar „unitatea de perspectivă” este consecința imediată a acestei măsuri. Persoana a III-a dispare din roman, lăsând loc persoanei I. Naratorul nu mai este omniprezent și oniscient; el știe cât știe orice ins din societate. Această „supremă onestitate de viziune” (Ov. Ghidirmic) față de rolul „supranatural”, jucat de romancier, în romanul de tip clasic, este condiția romanului modern, după Camil Petrescu, și, în același timp, condiția autenticității.

Un alt concept din doctrina literară a scriitorului este anticalofilismul (împotriva scrisului frumos) – notarea precisă, exactă: a povesti „net”, la întâmplare totul, ca într-un proces verbal. Prin stilul frust, inexpresiv, neînfrumusețat, scriitorul respinge prelucrarea artificială a faptelor trăite, punând accent pe naturalețea stilului.

Ideile lui Camil Petrescu despre literatură, concepția sa cu privire la roman sunt ilustrate în opera sa literară.

Romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, apărut în două volume, în anul 1930, este un roman modern subiectiv. Narațiunea la persoana I presupune existența unui narator implicat în diegeză (narator intradiegetic), ceea ce conduce la identitatea între planul naratorului și cel al personajului. Utilizarea persoanei I, focalizarea internă/viziunea „împreună cu” sunt trăsături ale romanului subiectiv, în timp ce narațiunea la persoana a II-a, focalizarea zero/viziunea „dindărăt”, omnisciența și obiectivitatea naratorului definesc proza obiectivă.

Situarea eului narativ în centrul povestirii asigură unitatea de perspectivă și conferă autenticitate, iar faptele și personajele sunt prezentate, interpretate și analizate din unghiul subiectiv al conștiinței naratorului-personaj. Procedeu literar cel mai potrivit este confesiunea realizată prin documente sufletești, scrisori, jurnale.

b) Din punct de vedere compozițional, opera *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* cuprinde două părți, cu titluri semnificative, ce reliefează temele romanului, în același timp, cele două experiențe existențiale fundamentale, trăite de protagonist: dragostea și războiul. Dacă prima parte a romanului pare a fi integral o ficțiune, partea a doua se alcătuiește dintr-o experiență de viață trăită direct și consemnată în jurnalul de campanie al autorului (din ale cărui pagini sunt reproduse fragmente în subsolul cărții): „Toate întâmplările din volumul doi le-am trăit aievea, alături de regimentul meu. Toate personagiile mele trăiesc sau au trăit, modificate după legea mea interioară”.

Scris în întregime la persoana I, romanul devine un lung monolog liric, în care eroul se destăinuie, se analizează cu luciditate, zbuciumându-se între certitudine și incertitudine în planul erotic și în viața amenințată de moarte. Cele două părți ale operei, unificate de prezența unei singure conștiințe, redau la un loc un univers de viață complex.

Privind structura generală a romanului, N. Manolescu subliniază în *Arca lui Noe* (capitolul *Fals tratat pentru uzul romancierilor*), o altă împărțire a capitolelor decât aceea de părți, a autorului, raportându-le la momentul narării: capitolul 1 și 6, din prima parte, și toate cele 7 din partea a doua cuprind evenimentele

aproximativ contemporane cu momentul în care sunt narate, predominând verbe la timpul prezent.

Capitolele 2-5, din prima parte, întrerup firul acestora cu o retrospectivă – „o căutare a timpului pierdut”; timpul verbal dominant este imperfectul (timp al rememorării). Această retrospectivă se întinde pe patru capitole și constituie „un veritabil roman în roman.” Astfel, „romanul” iubirii este inclus în „romanul” războiului. Critica literară a apreciat de la început substanța psihologică a romanului, planul interior (sentimente, gânduri) și planul exterior, obiectiv, al lumii (oameni, fapte, întâmplări).

Compoziția este creată pe un discurs subiectiv, autoconfesiv și conferă narațiunii „reflexivitate artistică”, după cum remarcă Tudor Vianu.

c) Romanul debutează printr-un artificiu compozițional, primul capitol – *La Piatra Craiului, în munte* – devenind un pretext al rememorării iubirii matrimoniale a personajului-narator. Acțiunea acestui capitol este posterioară evenimentelor ce vor fi narate în prima parte.

În vara anului 1916, Ștefan Gheroghidiu este concentrat ca sublocotenent într-un regiment de infanterie, trimis pentru fortificarea Văii Prahovei, între Bușteni și Predeal, apoi în munți, în regiunea Dâmbovicioara.

Scriitorul precizează de la început starea eroului: „pentru mine, însă, această concentrare era o lungă deznădejde. De multe ori, seara la popotă, era destul un singur cuvânt ca să trezească răscoliri și să întărească dureri amorțite.” El face eforturi disperate să obțină o permisie de două zile pentru a merge la Câmpulung, chemat de urgență de soția lui, cu care se împăcase de curând. O discuție la popotă pe tema dragostei, a fidelității femeii, a responsabilităților conjugale irită pe tânărul sublocotenent, care intervine în discuție, contrariindu-i pe cei din jur cu poziția lui neașteptată față de datoria celor care se iubesc: „Trebuie să se știe că iubirea are riscurile ei. Cei care se iubesc au drept de viață și de moarte, unul asupra celuilalt”. Eroul își expune clar concepțiile despre iubire și moarte: „O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie... Trebuie timp și trebuie complicitate pentru formarea ei.” Zbuciumul său interior se

condensează în câteva cuvinte: „Dacă mâine seară nu-mi dă drumul pentru două zile, dezertez”. Incidentul de la popotă declanșează resorturile adânci, interioare ale eroului și rememorarea iubirii matrimoniale.

Începând cu capitolul al doilea – *Diagonalele unui testament* – prezentul narațiunii este suspendat și se pătrunde abrupt în trecutul pasional al protagonistului care-și mărturisește dintru început starea de incertitudine: „Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală”. Sunt conturate, astfel, cele două planuri temporale ale discursului narativ: timpul narării (prezentul frontului) și timpul narat (trecutul poveștii de iubire).

Eroii se cunosc din anii studenției, iar sentimentul de iubire se naște din admirație, din duioșie, și, nu mai puțin, cum mărturisește însuși Gheorghidiu, din orgoliu: „Începusem totuși să fiu măgulit de admirația pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pătimăș iubit de una dintre cele mai frumoase studente, și cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri”. Urmează descrierea monografică a unei iubiri în toate fazele ei, de geneză, de stabilizare, apogeu și declin.

Mariajul celor doi se consumă la început în condiții modeste și totul decurge liniștit până când Ștefan Gheorghidiu primește de la unchiul său, Tache, o moștenire ce va schimba radical relația celor doi (capitolul *Diagonalele unui testament*).

Cuplul se modernizează și o dată intrați într-o lume nouă, fiecare se comportă într-un mod diferit. Ela se adaptează ușor acestui mod de viață și se străduie să-l schimbe și pe soțul său. Gheorghidiu descoperă o altă ipostază a Elei, care-i displace profund. Schimbarea condiției materiale înseamnă pentru el distrugerea intimității cuplului. Obligațiile care decurg din noua viață (distracțiile mondene, relațiile superficiale, chiar modificarea garderobei) îl împovărează și îl jignesc.

Curând viața va deveni „o tortură continuă”: „Știam că nu mai pot trăi fără ea. [...] Era în toate planurile mele, în toate bucuriile viitorului [...] Nu mai puteam citi nici o carte, părăsisem Universitatea” Gheorghidiu este convins că iubirea evoluează de la idolatrie la boală: „Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la

început, patologic pe urmă”, mărturisește personajul în primul capitol. Apariția unui anume G., cunoscut în anturajul Anișoarei (verișoara lui Ștefan Gheorghidiu), va declanșa o stare de criză în viața cuplului și, totodată, gelozia personajului, deși neagă această posibilitate: „Nu, n-am fost nici o secundă gelos, deși am suferit atâta din cauza iubirii”. Criza cuplului se va acutiza cu prilejul unei excursii la Odobești, de sărbătoarea Sfinților Constantin și Elena (capitolul *E tot filozofie...*).

În timpul acestei excursii, se pare că Ela manifestă interes pentru G., simțindu-se chiar atrasă de el. O dată născută suspiciunea, Gheorghidiu urmărește comportamentul Elei, cu intenția de a ajunge la certitudine, și face din ea un obiect de studiu, alimentându-și, astfel, gelozia. Gesturile intime pe care Ela le schițează față de G. capătă în viziunea lui Gheorghidiu proporțiile unei trădări. Suferința sa vine dintr-un orgoliu rănit, mai precis, din faptul că „viziunea sa ideală despre iubire este contrazisă”. Iubirea lor se transformă în stări de acalmie alternând cu cele paroxistice.

Reeditând ceea ce făcuse soția sa la Odobești, Gheorghidiu provoacă gelozia Elei și, în consecință, cei doi se despart (capitolul *Asta-i rochia albastră*). Despărțirea este suportată cu greu de Gheorghidiu și, după un timp, se împacă. Pentru personaj, Ela este femeia „predestinată de la începutul lumii” și nu concepe viața alături de o altă ființă: „Simțeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic, așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începuturile lumii, peste toate devenirile, amândoi, și vrem să pierim amândoi...”

Încep concentrările și Ștefan Gheorghidiu este mobilizat la Azuga (capitolul *Între oglinzi paralele*). Într-o noapte, întors intempestiv, n-o găsește pe Ela acasă: „casa era goală ca un mormânt, fără nevastă-mea”. Când Ela apare, a doua zi dimineată, o alungă, crezând că a fost înșelat. Prizonier al unei pasiuni devastatoare, Gheorghidiu devine în același timp, prizonierul propriei lucidități: „...sufeream pentru că trebuia să admit remanieri de ecuații întregi sufletești.” Traversează o perioadă de singurătate și încearcă să se vindece prin preocupări intelectuale. Totuși, Ela este în gândurile lui, și Gheorghidiu încearcă să o întâlnească prin

restaurante, la prieteni sau spectacole de teatru. Asaltat de trăiri contradictorii, personajul caută o clarificare interioară, neizbutind să fie nefericit până la capăt, după cum însuși mărturisește. Într-o zi, încercând să refacă „ceva din prezența femeii” descoperă un bilet de la Anișoara, care-i cerea Elei să înnopteze la ea, Iorgu – soțul Anișoarei – nefiind acasă (este vorba de noaptea în care Ela nu fusese găsită acasă). Această situație răstoarnă toate ipotezele și înlătură, pentru moment, toate bănuielile lui Gheorghidiu. Dar, în cele din urmă, gândește că ar putea fi „victima unei abile manevre”. Stăpânit de o incertitudine chinuitoare, merge la Anișoara pentru a cere lămuriri. Cei doi se împacă din nou, și toate „durerile amare” sunt „transformate în bucurii tari”.

Capitolul *Ultima noapte de dragoste* readuce personajul în spațiului frontului, conturat în primul capitol. Ela se află la Câmpulung și în ultima scrisoare, îi cere soțului să ajungă „negreșit” la ea. Personajul trăiește iluzia unei fericiri conjugale unice. Deziluzia este cu atât mai mare cu cât se dovedește că acea scrisoare, considerată drept o dovadă de dragoste, era strict interesată. Ela, știind că războiul va începe curând, cere cu cinism ca Ștefan să-i asigure situația materială trecând o parte din lirele englezești pe numele ei. „Am, înțeles, mort, tot tâlcul acestei zile infame[...] Am înțeles dintr-o dată, deci, ce vrea femeia. Dorea, fără îndoială, ca adăpostită de griji, să se despartă de mine.” Suferința lui este amplificată de prezența lui Grigoriade în Câmpulung, care, după părerea lui Gheorghidiu, venise după Ela. Îl macină gândul răzbunării, dar este luat forțat de un superior de-ai lui și condus la unitate, în Dâmbovicioara. Tortura lăuntrică va continua, căci nu reușește să descopere adevărul. A doua zi izbucnește războiul, iar personajul se vede pus în fața altei realități, de data aceasta, mult mai dramatice.

Cea de-a doua parte a romanului, complementară celei dintâi, prezintă problematica războiului. Camil Petrescu mărturisește că nu descrie nici o luptă, ci viața interioară a individului care participă la război. „Frontul este concentrat în conștiința individului”. În acest sens, N. Manolescu afirmă că „de pe scena istoriei, războiul se mută pe aceea a conștiinței individului”. Războiul apare, în

romanul lui Camil Petrescu, așa cum l-a trăit autorul, din perspectiva combatantului. Scriitorul aduce o imagine demitizată a războiului, lipsită de aura eroică. Fiecare pagină adaugă câte ceva acestei viziuni sumbre a mării catastrofe. Personajul narator ridiculizează proasta stare a armatei române, în preajma primului război mondial, complet nepregătite și slab dotate, neînzestrate cu armament, cu tehnică și tactică modernă. Eroul descrie sarcastic precaritatea fortificațiilor rudimentare de pe Valea Prahovei, care nu depășeau nivelul jocurilor de copii. De asemenea, evidențiază incapacitatea conducerii militare, ordinele contradictorii ale superiorilor. Discuțiile demagogice din parlament cu privire la pregătirea pentru război sunt o realitate crudă pe front.

Războiul este descris prin prisma sensibilității și a conștiinței eroului, care trăiește cu febrilitate și dramatism evenimentele. Trecând prin „războiul iubirii”, Gheorghidiu experimentează acum „războiul morții”, care-i revelează dimensiunea gravă a existenței. Demistificat, războiul e tragic și absurd; când participă la prima luptă, eroul se va întreba asupra sensului acesteia, asupra împrejurărilor în care va muri: „Știu că voi muri, dar mă întreb dacă voi îndura fizic rana care-mi va sfâșia trupul”.

Realitatea războiului este violentă și cumplită, plasând individul în antecamera morții. Drama războiului eclipsează drama iubirii; tot ceea ce era frământare, neliniște, incertitudine în planul vieții intime devine acum neînsemnat și mărunț: „Într-un tablou străin, în golul minții, văd în clipa asta limpede și departe de ai mei pe nevastă-mea, amantul ei, dar n-am timp să mă opresc, să-l fixez, ca să privesc. Bucuriile și minciunile lor sunt puerile față de oamenii aceștia, dintre care unii vor muri peste zece, cincisprezece minute, alții mâine, poimâine, săptămâna viitoare.”

Regimentul XX al lui Gheorghidiu își va începe acțiunile cu atacarea postului vamal maghiar, apoi cuceresc Măgura Branului și satul Tohanul-Vechi, unde „ofițerii lui XX au făcut un război de oameni necăjiți și meșteșugari trudnici” (capitolul *Întâia noapte de război*). Ajung în comuna Vulcan (capitolul *Fata cu obraz verde, la Vulcan*), apoi trec Oltul și se opresc „la zece km peste dealurile de dincolo de Olt, în Cohalm” (capitolul *Post înaintat la Cohalm*).

Capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu* evidențiază tragismul confruntării cu moartea. „Și acum începe una din zilele cele mai grozave din viața mea, dacă nu cea mai groaznică. Durabilă halucinație de foc și de trăsnete”, mărturisește eroul. Sunt surprinse vizual și auditiv fenomene și fapte extinse la scară cosmică; obuzele, răpăiala de focuri, „vâjâitura nepământească”, „șuierăturile groaznice” ating proporțiile unei adevărate catastrofe, „care ridică în văzduh o trambă de humă și fum gros”, „ca o fântână arteziană neagră”, nemaiauzindu-se decât „răcnetul din rărunchi al întregului fier din univers”. Oamenii privesc neputincios cu „ochii scoși din orbite, albi de groază”. „Nervii plesnesc, pământul și cerul se despică, sufletul a ieșit din trup ca să revină imediat, ca să vedem că am scăpat.”

„Exploziile se succed organizat. [...] Deasupra ta, întâia explozie îți sparge urechile, te năucește, a doua te acoperă cu pământ. [...] Nu mai e nimic omenesc în noi.”

Imaginea groazei atinge punctul cel mai înalt în momentul în care, înghesuiți sub un mal, soldații sunt astupați de pământ. În aceste clipe, unul dintre ei exclamă cu glas de bocet, „ca o litanie, ca un blestem apocaliptic”: „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu...”

Gheorghidiu va fi rănit și spitalizat. Refuză spitalul din București, preferându-l pe cel din garnizoana regimentului său, căci, știindu-se vizitat de ai lui, nu dorea să joace „un fel de teatru de dragoste și bucurie” (capitolul *Comunicat apocrif*). De Paște, personajul pleacă la București. Își simte acum strivite toate resorturile interioare. Pe Ela o simte ca pe o străină, nemaigăsind nimic din farmecul și grația femeii pe care o iubise. Pentru o clipă cade din nou pradă îndoiielii: „...Dar dacă nu e adevărat că mă înșală? Dacă din nou am acceptat o serie greșită de asociații?” Dar, imediat, în sufletul său prea obosit se naște o totală indiferență: „Dar nu, sunt obosit și mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată”.

Biletul anonim care-l avertizează asupra adulterului îl lasă, de asemenea, indiferent, iar despărțirea este unica soluție pentru personaj. Îi va lăsa „absolut tot ce este în casă, de la obiecte de preț, la cărți... de la lucruri personale la amintiri, adică tot trecutul”. Iubirea lui se dizolvă în urma experienței cu marea tragedie a lumii.

d) Ștefan Gheorghidiu, personajul-narator, ilustrează tipul intelectualului care trăiește, ca toate personajele camilpetresciene, drama lucidității și, totodată, drama setei de absolut. Cele două experiențe – dragostea și războiul – reprezintă, pentru personaj, valori autentice ale existenței, trăite exclusiv în planul conștiinței, căci „în afară de conștiință, totul e bestialitate” (deviza personajului). Ștefan Gheorghidiu este o conștiință intransigentă, stăpânit de un absolut moral, aplicat, mai ales, în iubire. Tânăr intelectual, cu preocupări filozofice, stăpânit de nevoia de a realiza absolutul în dragoste, Gheorghidiu eșuează tocmai în acest sector: „Lipsit de orice talent, în lumea asta muritoare, fără să cred în Dumnezeu, nu m-aș fi putut realiza – și am încercat-o – decât într-o dragoste absolută. M-am înșelat...”. Prima experiență – iubirea trăită sub semnul incertitudinii – redă drumul zbuciumat al căutării adevărului, al clarificării interioare.

Drama lui este alimentată, pe de o parte, de incompatibilitatea de structură morală și ideal dintre el și femeia iubită, iar, pe de altă parte, de societatea în care trăiește. Înzestrat intelectual, Ștefan Gheorghidiu are lumea lui, a cărții, care nu este compatibilă cu lumea unchiului său, Tache, și a oamenilor de afaceri. Recunoscându-și orgoliul său nemăsurat în plan interior, suflesc, Ștefan Gheorghidiu precizează „ca personalitate socială mă simt într-o situație falsă și nesigură, când mă salută prea respectuos, chiar un servitor. Parcă merg pe călcâie.” În societatea în care trăiește, Ștefan Gheorghidiu este un intrus, pentru că nimic din această lume nu corespunde firii lui oneste, pasionat de bine, frumos și adevăr. Nici în iubire, și nici în planul social, eroul nu găsește un punct de comunicare durabil, trăind dureros singurătatea omului modern.

Fire pasională, reflexivă, conștient de chinul său lăuntric, Ștefan Gheorghidiu adună, progresiv, semne ale neliniștii și îndoielilor sale interioare, disecându-le cu minuțiozitate. „Ceea ce izbutește mai bine autorul nu este afundarea în regiunile obscure ale conștiinței, cât exactitatea aproape științifică în despicarea complexelor sufletești tipice” (T. Vianu).

Încă din primul capitol, personajul-narator își expune concepția despre iubire, definită ca o comunicare spirituală, ca un

produs al spiritului. Riposta lui Gheorghidiu concentrează sensul pasiunii lui și „conjuncția ei cu inteligența”. Pentru personaj, raportul dintre afect și intelect, dintre pasiune și luciditate este unul de strâns determinism: „Atenția și luciditatea nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc [...] Marii voluptuoși și cei care trăiesc intens viața sunt, neapărat, și ultralucizi” – răspunde personajul unei „Doamne încă tinere”.

Gheorghidiu se înrudește cu Pietro Gralla (personajul din *Act venețian*) care afirmă că „mintea trebuie să ne dicteze ceea ce este de iubit. Bucuriile adevărate ale dragostei sunt bucurii ale minții. [...] Fără complicitatea minții nu există iubire...” Dragostea devine astfel trăire superioară, pe care nu reușesc să o atingă personajele feminine din opera camilpetresciană. Nici Ela și nici Alta nu reușesc să ajungă la acest nivel spiritual. Trebuie de precizat o singură excepție - Doamna T (romanul *Patul lui Procust*), pentru care iubirea atinge cote înalte ale spiritului.

N. Manolescu subliniază, în *Arca lui Noe*, două concluzii ce se impun pentru concepția erotică a scriitorului: „Prima ar fi, desigur, aceea că, în centrul acestei concepții, nu se află dragostea-pasiune, ci dragostea-vanitate. Iar a doua, că dragostea totdeauna e sortită nefericirii [...]. În romanele lui Camil Petrescu, pe cerul iubirii mai mult orgoliu decât pasiune – steaua fericirii nu arde.”

Personajul suferă nu numai din amor propriu rănit, din neputință și deziluzie, ci mai ales pentru că se dedublează: își ascunde frământările afișând indiferența: „Mă chinuiam lăuntric ca să par mai vesel; și eu mă simțeam imbecil și ridicol... și naiv.”

Drama erotică a personajului devine și o dramă de cunoaștere; suferința lui nu ține numai de o trădare a sentimentului, ci, și de pierderea adevărului spre care aspiră în ordine intelectuală: „Prăbușirea mea lăuntrică era cu atât mai grea, cu cât mi se rupsese totodată și axa sufletească: încrederea în puterea mea de deosebire și alegere, în vigoarea și eficacitatea inteligenței mele”.

Iubirea devine, astfel, o experiență de autocunoaștere, o cale de îmbogățire a revelațiilor sale interioare și de verificare a potențelor intelectuale: „Căutam o verificare și o identificare a eului meu”.



Realitatea exterioară este percepută din unghiul conștiinței personajului. Celelalte personaje, gândurile și trăirile acestora sunt cunoscute în măsura în care se reflectă în această conștiință. „Despre Ela, tot ce știm, e însă indirect: mediat de viziunea lui Ștefan asupra ei” (N. Manolescu). Ela este, astfel, cunoscută prin intermediul lui Ștefan, prin subiectivismul lui. De aceea, nu ne putem pronunța asupra fidelității ei. Însuși personajul recunoaște că are bănuiala infidelității și nu o certitudine. În viziunea criticului N. Manolescu, „nu Ela se schimbă (poate doar superficial, dându-și arama pe față, cum se spune, abia după căsătorie), ci felul în care o vede Ștefan”. În acest caz se poate afirma că singurele evenimente veritabile nu sunt acelea „obiective”, ci acelea din conștiința lui Gheorghidiu. Numai acestea pot fi povestite fără riscul de a greși.

A doua experiență de viață în planul cunoașterii existențiale este războiul, frontul, o realitate trăită direct de către scriitor. Ștefan Gheorghidiu pleacă la război din motive de pură onoare și din sete de cunoaștere. Neparticiparea la un asemenea eveniment decisiv ar crea eroului, însetat de a realiza ceea ce în limbajul existențialiștilor se cheamă „plenitudinea personalității”, sentimentul stânjenitor de inaptitudine, de infirmitate morală, în fața existenței: „[...] n-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact, să lipsească ea din întregul meu sufletesc. [...] Cu un eu limitat, în infinitul lumii, nici un punct de vedere, nici o stabilire de raporturi nu mai era posibilă și deci nici o putință de realizare sufletescă.” Astfel, războiul reprezintă pentru erou o experiență ontologică majoră, un eveniment capital, și, totodată, ultima treaptă de cunoaștere („experiență definitivă”).

Pe front, drama lui Gheorghidiu se contopește cu cea a camarazilor săi; panica, frica, lașitatea, groaza sunt descrise realist, sunt sentimente și încercări umane care-i înfrățesc; eroul trăiește două realități: realitatea timpului cronologic (frontul) și cea a timpului psihologic (trăirile interioare trecute și reverberate). El nu încetează să gândească, să facă asociații, chiar în aceste momente de apocalips. Ar vrea, precum Achile cel viteaz și vulnerabil, afară de călcâi, ca „să-mi stea ferit de turbarea de fier, măcar craniul”. Alteori, analiza se proiectează în interiorul său; referindu-se la

suferința cauzată de Ela, Ștefan Gheorghidiu se simte detașat parcă de sine și de tot ce a fost: „Acum totul e parcă din alt tărâm, iar între noi abia dacă e firul de ață al gândului întâmplător”.

Războiul modifică psihologia personajului, precum și atitudinea sa față de viață. Eroul are revelația unei dimensiuni grave a existenței, ceea ce-l determină să-și reevalueze concepțiile, principiile, codul de viață. Drama geloziei și a iubirii intră definitiv în umbră, personajul descoperind aspecte mult mai grave și esențiale față de care suferința eului său intim îi pare mărunță, chiar mediocră.

Personajul-narator este înzestrat cu funcția de interpretare și analiză, accentul mutându-se de pe întâmplare pe reflexul ei în conștiință.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război este un roman de „experiență”, de „cunoaștere” (G. Călinescu). Este un roman modern de tip subiectiv prin: unitatea de perspectivă (întreținută de relatarea făcută consecventă din unghiul personajului-narator), prin timpul prezent și subiectiv, prin fluxul conștiinței individuale, prin narațiunea la persoana I, prin autenticitate și memoria afectivă. (L.S)

Caracterizarea unui personaj dintr-un roman modern

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,
de Camil Petrescu

Alcătuiește un eseu, de două-patru pagini, în care să exemplifici modalitățile de caracterizare a unui personaj dintr-un roman modern studiat.

În elaborarea eseului vei avea în vedere următoarele repere:

- a) prezentarea caracteristicilor romanului modern studiat, prin referire la două elemente selectate din următoarea listă: *perspectivă narativă, narator, compoziție/ planuri narrative, final;*
- b) evidențierea statutului social și psihologic al personajului ales, în relație cu tema/ temele romanului;
- c) exemplificarea, prin secvențe narrative, a patru modalități/ procedee de caracterizare a personajului din romanul modern studiat;

d) prezentarea evoluției raporturilor dintre personajul ales și un alt personaj al romanului, prin referire la textul studiat;

e) exprimarea unui punct de vedere argumentat, prin referire la personajul ales, în legătură cu afirmația lui Mircea Eliade: „Romanul românesc (...) va triumfa definitiv când va izbuti să impună literaturii universale măcar două-trei personaje- mituri. (Nu e vorba de un tip, avar, amant, gelos etc., ci de un personaj care să participe total la drama existenței; să aibă destin, să-l doară carnea, să știe lupta cunoașterii)”.

Ștefan Gheorghidiu- personajul principal din romanul modern *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*

Apariția, în 1930, la Editura Cultura Națională, a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, a reprezentat un eveniment literar în epocă. Scriitorul care își manifesta și în presa culturală a vremii aspirația de a înnoi romanul românesc ilustra acum principiile pentru care militase: „Literatura presupune, firește, probleme de conștiință. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conștiință sunt posibile. (...) Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingere profundă, un simț al răspunderii dincolo de contingente.” (Camil Petrescu, *De ce nu avem roman?*, în „Viața literară”, an II, 4 iunie 1927).

a) Noutatea perspectivei narative, implicând renunțarea la omnisciență și adoptarea curajoasă a unui punct de vedere subiectiv, conferă modernitate romanului. Opțiunea scriitorului nu este întâmplătoare, această perspectivă narativă poate asigura autenticitatea, însușire fundamentală a literaturii, în concepția lui Camil Petrescu. Astfel, romancierul desemnează un narator care notează fidel și analizează necruțător evenimentele sufletești ale personajului; identitatea narator- personaj nu poate fi decât benefică discursului confesiv, se definește ferm o formulă estetică modernă, convingătoare.

Prin intermediul introspecției coordonata psihologică a narațiunii capătă consistență, tinde să acapareze treptat teritoriul epic. Compoziția romanului, implicând dispunerea elementelor



constitutive într-o succesiune specifică, dezvoltarea și combinarea acestor elemente, se caracterizează, în cazul *Ultimei nopți...* prin noutate și inedit pentru epoca în care apărea. Astfel, evenimentele evocate în primul capitol, *La Piatra Craiului, în munte*, se petrec „în primăvara anului 1916”, pentru ca, în capitolul următor, naratorul să se întoarcă în timp doi ani și jumătate, într-o amplă analepsă cu pronunțat caracter explicativ- confesiv. La 1916 se revine o dată cu ultimul capitol al cărții întâi, *Ultima noapte de dragoste*.

Romanul camilpetrescian din 1930 este unul de factură modernă și prin prezența elementelor de metatextualitate (G. Genette), situație narativă care generează aici un „joc cu timpul”- timpul evenimentelor evocate și timpul evocării: „Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc nu are importanță decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei... căci singura existență reală este cea a conștiinței.”

Un element de evidentă modernitate a romanului din 1930 este finalul deschis. În contextul „democratizării evenimentului”, în sensul cultivării evenimentului comun, al studiului reflectării sale interioare, finalul deschide firesc o poartă a tuturor posibilităților personajului. Eliberat de „tot trecutul”, marcat de experiențele pe care și le-a asumat, Ștefan Gheorghidiu pare să privescă spre un viitor necunoscut în egală măsură sieși, ca și receptorilor textului.

b) Personajul principal din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* se înscrie în seria eroilor însetați de absolut, profil interior conturat de Camil Petrescu pe parcursul întregii sale opere. S-a spus despre personajele camilpetresciene că sunt „măști ale autorului” (Irina Petraș, *Proza lui Camil Petrescu*), funcția lor fundamentală fiind autocunoașterea, semn al superiorității. În acest context ideatic, eul devine propriul său obiect de studiu, „materie neliniștită și paradoxală, tradusă în concepte”. Intelectual fin, de formație filosofică, Ștefan Gheorghidiu judecă lumea cu ochiul sever al celui care nu concepe individul decât în orizontul nobil al conștiinței: „În afară de conștiință, totul e bestialitate”.



Două sunt coordonatele tematice ale romanului, așa cum însuși titlul o subliniază: iubirea și războiul, ambele tinzând către ceea ce ar putea constitui supratema textului, cunoașterea.

Cunoașterea prin iubire este, de fapt, o formă de autocunoaștere, de autovalorizare și de aceea protagonistul suferă cu atât mai mult când se dovedește înșelat. Gheorghidiu sintetizează convingerile sale, căpătate prin dureroasă experiență, încă din discuția de la popotă, continuată afară, cu Orișan: „O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie... Trebuie timp și trebuie complicitate pentru formarea ei. (...) Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic la urmă.” Acest ultim termen, amintind de sfera patologicului, explică o sumă de atitudini ale protagonistului, suferința lui peste limita suportabilului: zvârcolirea dureroasă de la Odobești, crunta durere din noaptea absenței Elei, chinul îndurat în perioada despărțirii.

Războiul este drama umanității reflectată în plan personal, în deruta individului, amenințat de spectrul morții iminente. Un enunț poate schimba nenumărate destine, ca în capitolul *Ultima noapte de dragoste*, când, în pofida convingerii generale că s-a hotărât pacea, Dimiu, înaintat acum în grad, maior, anunță „Cu mai multă spaimă decât solemnitate: - Domnilor, e război!” Pentru destinul individual războiul este un eveniment illogic, care îl marchează definitiv: „Câtă vreme conduceam eu lumea, o conduceam în mod logic. Acum eram la deriva unor puteri superioare mie și nici o întâmplare nu mă mai putea mira.” Acest eveniment trist este înregistrat uneori ironic, alteori cu un umor dureros, ca în prezentarea „gropilor de lup” de pe Valea Prahovei, pe care zece porci țigănești le-ar fi putut râma într-o jumătate de zi, ca în episodul țiganului Văraru, încorporat mai mult în glumă.

Marele spasm mondial dezvoltă coordonate sufletești nebănuite ale protagonistului - patriotismul modest și discret, camaraderia, solidaritatea umană, curajul într-o curioasă combinație cu frica. Imaginea cutremurătoare a morții mută accentul de pe problematica iubirii, chestiune de individualitate intimă, pe problematica majoră a destinului maselor. Gheorghidiu nu mai e niciodată singur în partea a doua a romanului, el are camarazii

alături, cu ei comunică sau este în disputa, dar relaționează. În prima parte a romanului Ștefan era un neadaptat, aici este un camarad.

c) Formula narativă pentru care a optat romancierul, prin nararea la persoana întâi, oferă un câmp generos de manifestare autocaracterizării. Adesea, pe parcursul discursului său, protagonistul se întoarce spre sine, evidențiind în chip onest calități, imperfecțiuni ale propriei personalități. Trăsătură definitorie a eroilor lui Camil Petrescu, orgoliul îl caracterizează și pe Ștefan Gheorghidiu, după cum însuși subliniază: „Sunt nemăsurat de orgolios, dar, hotărât, asta ca personalitate sufletească numai.” O consecință a orgoliului este inflexibilitatea, atitudinea necruțătoare, dând uneori impresia nedelicateții sociale, prin raportare la maniera falsă de conversație a lumii mondene. Astfel, prin intermediul unei memorabile scene „dramatizate”, Gheorghidiu încheie scurt și ferm o discuție cu unchiul Nae care îi reproșase „gafa” din timpul întrevederii cu bătrânul Tache: „Te rog să iei notă că mie îmi place să vorbesc oricând despre frânghii, cu atât mai rău pentru cei care au spânzurat în casă.”

Procedeu specific romanului modern, introspecția, metodă psihologică fundamentată pe observarea trăirilor interioare, pe sondarea conștiinței personajului, dezvăluie la rândul ei, trăsăturile protagonistului: hipersensibilitatea conștientă- „Evident, mă întreb uneori dacă eu nu-mi fac singur această suferință.”- în secvența primei apariții a lui Grigoriade, la Anișoara (verișoara lui Ștefan); se remarcă exigența cu sine, lașitatea, voința și orgoliul totodată în episodul suferinței pentru despărțirea de Ela- „Mi-era rușine, în adâncul intimității mele, ca și când aș fi suferit de o boală rușinoasă și penibilă...”. Există numeroase fragmente în care introspecția luminează unghiuri discrete, intime ale personalității eroului, potențând senzația de viață trăită la maximă intensitate, de lume imediată, autentică.

Controversat în raport cu sentimentul de gelozie, Ștefan mărturisește, în două contexte diferite, aspecte diferite ale acestei cumplite torturi; „n-am fost nici o secundă gelos, deși am suferit atâta din cauza iubirii” afirmă eroul în deschiderea episodului Odobești (capitolul *E tot filosofie*), pentru ca, în finalul capitolului



următor (*Asta-i rochia albastră*), să recunoască: „Și mai târziu am făcut destule mutre bănuitoare, am evitat gelos multe prilejuri care mi-ar fi fost dezagreabile, am tras cu urechea la multe, am spionat destule plecări în vizită ale nevesti-mi (...) dar niciodată n-am avut prilejul să fiu până la capăt nefericit.” O explicație interioară a geloziei stă în dorința imperioasă a protagonistului de a cunoaște adevărul, aspirație specifică intelectualului, filosofului. În relație directă cu gelozia, misoginismul personajului se conturează mai ales prin caracterizarea indirectă, prin afirmațiile și convingerile mărturisite ale eroului: „sunt clipe în care ura și dezgustul meu pentru femei devin atât de absolute, că socotesc că la oricare dintre ele te poți aștepta la orice.” Chiar „definiția” femeilor, drept „suflete de carne și de mătase” este semnificativă în sensul probării misoginismului.

Aspectul analitic, psihologic al romanului este marcat și de prezența monologului interior, ca procedeu de caracterizare a personajului. Este semnificativ în acest sens episodul Odobești, în care o suită de interogații relevă zbuciumul, suferința, durerea atroce, toate acestea provocate de trădarea Elei: „...ea nu-și dă seama că și eu sufăr tot atât de mult? Cum e cu puțință atâta insensibilitate?” sau „Ce însemnau acum toate aceste simțăminte și gânduri pentru femeia de lângă mine?”.

Luciditatea lui Gheorhidiu este trăsătura evidențiată deopotrivă direct, spre exemplu printr-o replică a doamnei cu părul alb, la Odobești, dar și indirect, prin analiza pertinentă a lumii sale pe care o întreprinde personajul în cele mai diverse situații. Privind cu înțelegere și echilibru, doamna cu părul alb exclamă: „Ah, dumneata ești dintre cei care totdeauna descoperă fire de păr în mâncare”; este maniera metaforică de a releva exigența ieșită din comun a tânărului domn pe care îl observa. Ulterior, doamna adaugă: „Nu, atâta luciditate e insuportabilă, dezgustătoare.”, în sensul incapacității oamenilor obișnuiți de a înregistra neîncetat cele mai fine vibrații ale lumii, trecându-le prin filtrul propriei conștiințe.

Conștiincios, exigent cu sine, atașat unei cauze câtă vreme aceasta angajează eul în sensul unei înnobilări prin experiență, tânărul sublocotenent este apreciat și de superiori: „Trebuie un post

sigur, să nu fim surprinși la noapte... Trimitem pe Gheorghidiu, că ăla execută întotdeauna ordinele întocmai” afirmă căpitanul în capitolul *Post înaintat la Cohalm*.

O reevaluare pe care o simte dureros în ochii Elei îi prilejuiește personajului narator realizarea unui autoportret fizic: „Știam că la Universitate trec printre studenții bine. Eram înalt și elegant, dar e adevărat că nu-mi făceam decât câte un costum de haine, pe care-l purtam până se uza și pe urmă îl înlocuiam cu altul. (...) Dar cum eram subțire, cum cumpăram obiecte pe care le credeam bune, n-aveam nici un motiv să fiu îngrijorat.” Mutațiile treptate pe care le înregistrează în atitudinea soției generează un infinit șir de suferințe, de intensități și nuanțe din cele mai diverse. Într-un univers uman în care aspectul exterior era marca valorii individuale, Ștefan acordă vestimentației exact atâta importanță câtă merita din partea unui bărbat îngrijit, corect, dar cu preocupări intelectuale.

d) Este interesantă evoluția sentimentelor, a relațiilor dintre Ștefan și Ela pe parcursul narațiunii. Iubirea se aprinde lent, intensitatea atașamentului crește pe măsură ce sufletele tind să devină inseparabilă pereche, până la momentul moștenirii; ulterior însă imaginea Elei din „*Diagonalele unui testament*”, „cu ochii mari, albaștri, vii ca niște întrebări de cleștar, cu neastâmpărul trupului tânăr”... se alterează sub impactul cu lumea mondenă. Metamorfoze nebănuite dezvăluie eterna aspirație feminină spre lumea banilor, fapt care degradează personalitatea celei pe care Ștefan ar fi vrut-o mereu deasupra acestor preocupări. Mutația ireversibilă se produce în final, când privirea severă a soțului care nu se mai regăsește în spațiul conjugal pulverizează ultimele rămășițe ale unui sentiment care s-a numit cândva iubire: „Și cum se cunoaște că a îmbătrânit. Nu simte că, așa, destul de trupeșă cum a devenit, nu mai prind anumite grații. De altfel, tot armamentul ei cuceritor e parcă demodat și nefolositor, ca acele tranșee puerile din munții graniței.” Procesul definitiv al separării pare să nu mai lezeze sufletul imunizat al lui Ștefan care a epuizat rezervele de sentiment în relație cu, deja, fosta sa soție. Evident, acest curios proces a avut ecou în conștiința criticii, dintre vocile care au problematizat pe marginea atitudinii eroului față

de Ela individualizându-se cea a lui G. Călinescu. Perspectiva narativă care limitează posibilitatea cunoașterii unor explicații suplimentare, diferite de cele oferite de personajul narator însuși, are drept consecință principală ambiguizarea discursului epic: „Dar soția lui Gheorghidiu este atât de defăimată de autor (este nefilosoafă, geloasă, înșelătoare, lacomă, seacă și rea. Atunci pentru ce o mai iubește Gheorghidiu? El însuși nu poate explica.) Este prezentată cu atâta dușmănie, încât noi n-o iubim.”

O radiografie a protagonistului din *Ultima noapte...* evidențiază problematica gravă a unui spirit obsedat, copleșit de drama cunoașterii; cele două modalități de manifestare a acesteia-drama iubirii și drama războiului țin de drama alterității, a „inadaptatului superior”. Gheorghidiu este dezamăgit de Ela, de societatea meschină, nu se regăsește în haosul de pe front. Ratarea în iubire, individuală, este depășită printr-o dramă superioară pentru că este colectivă, războiul.

e) Afirmția lui Mircea Eliade privind personajul memorabil de roman este impresionant ilustrată de Camil Petrescu prin intermediul protagonistului din *Ultima noapte de ragoste, întâia noapte de război*. Ștefan Gheorghidiu, unul dintre supraviețuitorii luptei cu meschinăria și prostia, cu rutina și mizeria morală (luptă în care adesea eroii camilpetrescieni pier- doar câteva exemple, G. D. Ladima, Fred Vasilescu, Gelu Ruscanu), este într-adevăr, un personaj- mit, în sensul eternei aspirații spre valorile umanității. Dreptatea și iubirea sunt ținta supremă, în manifestarea lor ideală: „acei care se iubesc au drept de viață și de moarte unul asupra celuilalt”. Evident, caracterul complex al eroului, materie vie palpitând într-o dramatică oscilație, între certitudine și îndoială, încredere și dezgust, avânt și disperare, face imposibilă încadrarea sa într-o tipologie. Profilul filosofului animat de un spirit scormonitor domină prin ținuta intelectuală. Eroul își asumă destinul cu fermitatea specifică profilului său moral, își apără și respectă exemplar principiile, devenind din acest motiv un personaj neobișnuit în peisajul frivol al vieții mondene bucureștene din perioada interbelică (un episod savuros în acest sens este cel în care Ștefan citește, dintr-un dicționar, doamnelor pe care le însoțește,



explicația termenului *imbecil*). Firul comun al celor două experiențe majore pe care le trăiește este suferința; Gheorghidiu suferă crunt când se simte înșelat în iubire (pentru că nu a știut să aleagă) și trăiește la cote maxime frigul, spaima, teama de iminența morții, specifice războiului. Finalul romanului îl înfățișează pe erou deschis unei noi experiențe (așa cum au fost cele anterioare- iubirea și războiul), experiențe care să-i deschidă „noi orizonturi sufletești”.

Personaj rotund, proiecție autentică a unei conștiințe lucide, fremătătoare, Ștefan Gheorghidiu pătrunde fără efort în lumea eroilor românești care au marcat literatura unei epoci și pe cea ulterioară apariției sale. Camil Petrescu reușește astfel să se impună prin formula estetică modernă pentru care a optat. (C. C.)

G. Călinescu

- trăsăturile prozei ilustrate într-un roman studiat-

Enigma Otiliei, de G. Călinescu

Scrie un eseu în care să prezinți particularități ale prozei lui G. Călinescu prin referire la un roman studiat.

În elaborarea eseului, vei avea în vedere:

- a) concepția scriitorului cu privire la roman (teoretizări și referiri la propria creație);
- b) precizarea a patru caracteristici ale romanului studiat;
- c) prezentarea construcției subiectului în romanul studiat (acțiune, conflict, relații temporale și spațiale);
- d) precizarea tipologiei personajelor prin referire la patru episoade semnificative;
- e) exprimarea unui punct de vedere argumentat, prin referire la romanul ales, în legătură cu afirmația lui Nicolae Balotă: „Structura umanității romancierului este aceasta: un cuplu sau o faptură adamică înconjurată de o omenire coruptă...”

a) Teoretizările formulate de G. Călinescu, concepțiile autorului despre roman se constituie într-un program estetic unitar și coerent, care însă nu a fost respectat întru totul în beletristica sa. De altfel nici nu se simțea neapărat necesitatea de a pune semnul egalității între cele două coordonate ale personalității călinesciene-criticul literar și romancierul: „Criticul emite o serie de principii cu valabilitate generală, dezvăluind o modalitate de a gândi literatura; romancierul infirmă, depășește sau atribuie o altă finalitate ideilor teoretice” (Ion Bălu, *G. Călinescu. Texte comentate*)

Perioada interbelică se caracterizează, în spațiul literar românesc, printr-o vie polemică referitoare la formula epică reprezentativă pentru momentul respectiv și pentru profilul spiritual al românilor. Din acest dialog tensionat nu lipsește vocea lui G. Călinescu; în 1933, recenzând în revista „Viața românească”, romanul *Patul lui Procrustes*, scriitorul oferea o „soluție” romanului românesc: „Este Proust o formulă ce poate fi imitată cu folos? Nu. El este un caz. Dacă am avea și noi îndărățul nostru câteva sute de ani de civilizație și o limbă ca aceea franceză, dacă am avea astm și am sta într-o odaie căptușită cu plută, am avea și noi acea sensibilitate a râmei sau a proteului fără ochi, dar care simte lumea într-un chip pentru care noi n-avem vorbe. Metoda lui Proust derivă în chip necesar dintr-un conținut intransmisibil, dintr-o complexitate a emoțiilor anormale, dintr-un suflet devenit dureros de prea multe foi și de prea multă conștiință de sine.(...) Popor nou și sănătos, care abia acum începem să percepem viața, nu ne putem impune, fără riscuri, să simțim cu o mână încă bătătorită de sapă fiorurile epidermei moi mișcate pe sidef. Noi vom putea fi tolstoeni, balzacieni, adică scriitori preocupați de sensul lumii și de forma exterioară a omului și nu vom fi încă în stare de introspecție până ce nu vom cânta bucuria de a trăi și a cunoaște.” Spiritul călinescian caracterizat prin claritate pledează pentru simplitate și persecută obscuritatea intenționată, ambiguitățile de orice fel. În polemica sa din presa literară G. Călinescu ține să dea o replică lui Camil Petrescu, scriitor care, la rândul său, aspira să impună o anumită formulă românească, militând pentru romanul citadin, cu eroi problematici și preocupări superioare. Pentru romanul românesc a

fost benefică orgolioasă confruntare, deoarece fiecare dintre autori a aplicat o seamă dintre principiile susținute într-o cât mai reușită manieră estetică.

Spațiu epic de amplă respirație, romanul definește o epocă și istoria literaturii îl raportează perpetuu la spiritul timpului. G.Călinescu oferea o caracterizare a acestei specii în care sublinia un aspect interesant pentru problematica portretisticii literare: "Romanul modern studiază omul comun și face *anatomie morală* și clasificare, întemeindu-se exclusiv pe concret și scoțându-și speciemenele din viața diurnă. El este genul eminentemente prozaic". Afirmația apărea în *Reflecții mărunte asupra romanului* (1957). Studiul atent al trăsăturilor morale, problematizarea pe acest studiu generează portrete memorabile și, implicit, creează eroi interesați, chiar dacă în centrul operei stă omul comun.

b) Roman realist clasic, citadin, balzacian, social, *Enigma Otiliei* (1938) oferă tabloul complex al personalității unei epoci literare. Termenii care descriu această operă epică de referință în literatura noastră au un solid suport critic și o evidentă ilustrare artistică. De fapt unele dintre trăsăturile evidențiate intră în interferență sau generează alte posibilități de caracterizare a romanului- balzacianismul implică realism și preocupare pentru social, romanul citadin trimite la formula modernă care se susține și prin elementele de metaroman (roman despre roman). Astfel, realist, clasic, romantic, purtând pe alocuri amprenta barocului prin șarjă, grotesc, romanul *Enigma Otiliei* oferă o impresionantă scenă pentru dezbaterile de ordin estetic, literar.

O interesantă dispută s-a remarcat în legătură cu balzacianismul romanului călinescian. În calitate de trăsătură specifică unui anumit tip de proză realistă, balzacianismul se individualizează prin predilecția autorului pentru caracterele umane puternice, înzestrate cu o trăsătură dominantă care le determină destinul ficțional. Tehnica balzaciană abordează personajul printr-un demers în cercuri concentrice, dinspre exterior către interior, înfățișând treptat orașul, strada, casa, odaia, omul. Este ceea ce se petrece în incipitul romanului *Enigma Otiliei*, în amplul fragment descriptiv care prezintă, în Bucureștii începutului de secol al XX-lea,

pe eroul viitoarelor evenimente, strada Antim, casa bătrânului Giurgiuveanu, încăperea plină de fum care aduna la un joc de cărți o societate atât de bizară: „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim...”

Dintre criticii literari pentru care *Enigma Otiliei* este un roman „balzacian în esență” (Pompiliu Constantinescu, Dumitru Micu), Ion Bălu (autor al monografiei *Viața lui G. Călinescu*, a numeroase studii referitoare la opera călinesciană) aduce argumente convingătoare: determinarea temporală exactă, prin așezarea unor tipuri general-umane într-un anume moment istoric, acumularea datelor referitoare la mediul ambiant pentru a releva deopotrivă culoarea locală și profilul moral al personajelor, tema romanului este, de asemenea, balzaciană- istoria unei moșteniri. Cu toată această argumentație, criticul însuși recunoaște: „Balzacian în esență, G. Călinescu modernizează surprinzător procedeele clasice, străduindu-se să iasă de sub tutela strivitoare a maestrului.” Pe aceeași linie a reconsiderării unei opinii de largă circulație în spațiul critic, Nicolae Manolescu semnalează, în studiul său *Ochiul estetului* (din *Arca lui Noe*) existența, în opera călinesciană, a unui „balzacianism fără Balzac”. Pe fondul realismului specific epocii, „la G. Călinescu, balzacianismul este redescoperit polemic, într-un moment în care romanul se schimbase o dată cu clasa socială care-i dăduse naștere.” (N. Manolescu) Autorul studiului citat evidențiază vocația balzaciană de a crea viață, în vreme ce G. Călinescu „o are pe aceea de a o comenta”. Însăși formula epică, *ochiul unui estet*, în esență un specialist, are ca efect modificarea, prefacerea metodei balzaciene.

Raportul dintre narator și universul diegetic este, în *Enigma Otiliei*, specific tipului narativ auctorial. Naratorul omniscient domină universul fictiv, controlează structura textuală, cunoaște perfect personajele. Adesea naratorul transferă protagonistului rolul de a „vedea” lumea, pare să știe tot atât cât personajul, însă distanțarea de personaj este identificabilă mai ales în fragmentele conținând dovezi de erudiție- „G. Călinescu pare întâi a atribui eroului său, lui Felix, părerile și limbajul, dar nu în mod consecvent. Ar fi, oricum, greu de admis că un licean de optsprezece-

nouăsprezece ani, chiar eminent, posedă asemenea cunoștințe”. Este o provocare, așadar, pentru cititorul competent, să distingă tocmai această imixtiune a naratorului în textul construit pe focalizare internă.

Realismul romanului *Enigma Otiliei* este efectul intenției autorului de a contura o frescă socială, un univers verosimil, o reflectare a lumii reale. Caracterul tipic al personajelor, sumă a momentelor „determinante din punct de vedere uman și social, esențiale unei perioade istorice” (Georg Lukacs) este, de asemenea, o trăsătură a realismului. Peisajul urban (și nu numai), preocupările familiale, economice, profesionale, relațiile interumane, micile și marile drame, frământările unei lumi, toate alcătuiesc un tablou prin intermediul căruia, la sfârșitul lecturii, s-a născut o lume ficțională semănând atât de bine, grație realismului, cu societatea bucureșteană a începutului de secol al XX-lea. Negustori, medici, profesori, avocați, mici pensionari, burghezi rafinați, studenți, elevi, fete bătrâne, șarlatani, oameni de succes social, nebuni și ratați populează această lume.

c) Construcția clasică a romanului *Enigma Otiliei* urmărește două planuri: istoria moștenirii averii lui Costache Giurgiuveanu, în alternanță cu povestea de iubire dintre Felix Sima și Otilia Mărculescu.

O îndreptățită preocupare pentru titlul romanului se manifestă încă de la apariția acestuia. Intitulat inițial *Părinții Otiliei*, textul primește titlul actual din considerente diferite de cele estetice, „editorului i s-a părut mai sonor”. La un reproș al prietenului său, Al. Rosetti, într-o scrisoare din 1938, Călinescu atinge și problema „enigmei”: „Mi s-a cerut un număr de titluri și am dat acolo unul mai atrăgător. Puteam să zic *Războiul chino-japonez*. De nicăieri nu rezultă că un roman e bun când realizează titlul. Să fie romanul însuși o realitate. Titlul e un mijloc comercial. Și dacă n-ar avea o enigmă, ce-ar fi? Întrebarea este dacă Otilia, ca fată obișnuită, trăiește. Dacă trăiește, atunci este enigmatică. (...) dar n-ai înțeles. Enigma nu e a ei. (...) Pascalopol concurează realmente pe Felix, ca bărbat. Un om în vârstă poate fi iubit pentru el. El are o finețe pe care unele fete, mai rare, o prețuiesc. Tânărul, aprig, egoist, sperie. Însă

nici asta nu e enigma. În enigma Otiliei crede Felix. Pentru un tânăr de 21 de ani, care se crede irezistibil prin tinerețe, orice fată incertă e o enigmă. Nici un bărbat nu poate îndreptăți pe femeia care fuge de el, mai ales pentru un om în vârstă. El nu-și poate explica asta decât printr-o enigmă...”

Dincolo de motivarea și ilustrarea epică a titlului, acțiunea urmărește, în planul romanului social, destinul unei familii învrăjbite de o moștenire. Bătrânul Costache Giurgiuveanu reușise să adune un capital impresionant, posesiuni imobiliare, fapt care constituie pentru sora sa, Aglae Tulea, o preocupare majoră. Deși o mare parte din banii valorificați profitabil provin din averea mamei Otiliei, defuncta soție a lui moș Costache, clanul Tulea nu vede nici o legătură între fată și averea bătrânului, care dorea să o înfieze. Dimpotrivă, Otilia este privită cu dispreț, pentru că era o orfană, iar copiii familiei Tulea, Olimpia, Aurica și Titi, erau îndreptățiți să primească de la unchiul lor averea pe care o așteptau cu atâta interes. Efectul acestei percepții este o luptă, uneori surdă, alteori fățișă, pentru bunurile bătrânului. Scene semnificative pentru cinismul care tinde să devină grotesc sunt cele în care bătrânul Giurgiuveanu este bolnav. În timpul primei crize se improvizează un ospăț stropit din belșug cu vin roșu, se conversează pe teme dintre cele mai diverse, de la băile cu iod, la norocul în viață al fetelor de măritat. Cea de a doua criză generează înstrăinarea metodică a bunurilor lui Costache de către clanul Tulea; casa este scotocită și tot ce poate fi cărat trece, printr-un efort colectiv, spre locuința vecină. Lupta pentru averea bătrânului se sfârșește neașteptat- cel care înstrăinează cea mai mare parte a acesteia, sub forma unor pachete de bani ascunse de moș Costache sub saltea, e Stănică Rațiu, soțul Olimpiei, furt care declanșează un atac fatal pentru bătrân.

Enigma Otiliei este și un roman de dragoste, romantică poveste a primei iubiri a lui Felix Sima pentru delicata fiică vitregă a bătrânului Giurgiuveanu. Primirea dezinvoltă pe care i-o face fata, comportamentul ei afectuos- derutant amestec de erotism și atașament de soră- sunt manifestări neobișnuite pentru tânărul sobru, ambițios, crescut fără ocrotire maternă. De aceea el se avântă în iubire cu toată dăruirea, suferă pentru că Otilia pare incertă, devine

gelos pe Leonida Pascalopol, bărbatul matur care îi satisface fetei toate capriciile. Memorabila scenă a despărțirii subliniază arta desăvârșită cu care G. Călinescu știe să pregătească un final uluitor: atunci când apropierea dintre cei doi tineri părea un fapt incontestabil, Otilia dispare subit. Doar câteva rânduri iluminează, în stilul specific feminin, gestul ei: „Cine a fost în stare de atâta stăpânire, e capabil să învingă și o dragoste nepotrivită pentru marele lui viitor. Otilia”

Epilogul romanului surprinde personajele peste ani- Felix își împlinește visul de a ajunge un medic respectat și un om de știință de prestigiu; se căsătorește „într-un chip care se cheamă strălucit”. Stănică Rațiu face carieră politică, se lansează în afaceri, se căsătorește cu Georgeta, „fată faină”. O întâlnirea întâmplătoare, în tren, cu Pascalopol, îl surprinde pe Felix – moșierul era schimbat, îmbătrânit. Nici pentru Otilia timpul nu stătuse, Pascalopol îi arată lui Felix „o fotografie care înfățișa o doamnă foarte picantă, gen actriță întreținută...”. Această nouă ipostază devine un prilej de meditație pentru eroul romanticei povești, el nu mai regăsește chipul cunoscut: „Felix se închise în biroul lui și scoase vechea fotografie pe care i-o dăduse Otilia. Ce deosebire! Unde era Otilia de altădată? Nu numai Otilia era o enigmă, ci și destinul însuși.” Din dorința de a învia un timp al începuturilor, Felix trece, într-o duminică, pe strada Antim; casa bătrânului nu se schimbase prea mult, era mai prăfuită și avea un aspect părăsit. Animată prin forța amintirii, sonoritatea stranie a vocii lui moș Costache rostind illogic „Aici nu stă *nimeni!*” încheie simetric romanul.

d) Sunt adesea citate o serie de opinii călinesciene cu privire la roman și la personajul de roman, în general. În monumentală sa *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent* (1941) criticul consemna: „Romanul se bizuie pe tipologie. Există un singur om al biografiei în felurite exemplare realizând în diferite grade virtuțile. Dar există câteva tipuri generale de indivizi după structura psihică, așa zisele caractere.(...) Dacă biograful e într-un fel un mistic al existențelor, romancierul e un observator, un clasificator. Eroii de roman trebuie să se deosebească bine între ei, structural, rămânând totuși în cadrele tipologice existente. De aici reiese limpede că



biografia și romanul stau pe poziții antagonice. Eroul de biografie nu poate intra în roman și invers. Dacă totuși romancierul a împrumutat adesea din istorie eroi, apoi a făcut asta nu pentru a deștepta fiorul destinului uman, ci pentru că a găsit în realitatea istorică un tip. Eroii marilor romane n-au fost niciodată genii, ci ofițeri, studenți, provinciali, negustori, ambițioși, burghezi.(...) Eroul de roman e o categorie: un ambițios, un risipitor, un avar, un invidios, un gelos etc". Ilustrarea acestor se realizează cu cele mai iscusite metode în *Enigma Otiliei*. Este cunoscut faptul că romanul este o operă de artă, cu legi proprii, diferite de ale realității și că un personaj de roman e „real” atunci când trăiește în conformitate cu aceste legi (E. M. Forster). În consecință, personajele dau impresia că sunt „reale” pentru că, prin arta autorului, sunt convingătoare.

Un foarte interesant avar este Costache Giurgiuveanu, personaj grotesc prin detaliile fizice notate într-o gradație care tinde să contureze o trăsătură dominantă în plan caracterologic: „un omuleț subțire și puțin încovoiat. Capul îi era atins de o calviție totală, fața părea aproape spână și, din această cauză, pătrată. Buzele îi erau întoarse înapoi și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili, ca niște așchii de os”. Profilul moral al bătrânului dezvăluie zgârcenia și lăcomia acestuia, în limitele unei slăbiciuni paterne pentru „fe-fetița lui”, Otilia. Dorința de a acumula merge adesea până la meschinărie și scene penibile, spre exemplu, aceea în care Pascalopol scapă o monedă, iar moș Costache și-o însușește sau, în a doua parte a romanului, efortul îndârjit al bătrânului de a ridica o anexă a casei din materiale recuperate de la demolări, deși și-ar fi putut permite să cheltuiască mult, fiind un proprietar înstărit. De fapt, lăcomia i-a fost fatală: Giurgiuveanu a făcut un atac letal pentru că Stănică i-a sustras pachetele de bani de sub saltea.

„Baba absolută fără cusur în rău”, cum o numește studentul Weissmann, Aglae Tulea este corespondentul feminin al avariției și meschinăriei fratelui ei, cu un adaos de dușmănie acidă. „Fața îi era gălbicioasă, gura cu buzele subțiri, acre, nasul încovoiat și acut, obrajii brăzdați de câteva cute mari, acuzând o slăbire bruscă. Ochii erau bulbucați ca și aceia ai bătrânului cu care semăna puțin, și avea de altfel aceeași mișcare moale a pleoapelor.” Chiar de la apariția sa



în casa din strada Antim, Felix are prilejul de a simți răutatea femeii - i se amintește ritos că este orfan, ar fi recomandabil să lase "moda cu Universitatea" și să-și caute o slujbă. Rapacitatea în relațiile cu fratele ei, invidia față de Otilia și de Felix, mediocritatea o caracterizează pe cea care stăpânește autoritar clanul Tulea.

Aurica, fata bătrână, apare în cadrul inițial al mesei de joc, varianta mai tânără a Aglaei, stridentă și ofilită în neîmplinirea ei sentimentală: "Era o fata cam de treizeci de ani, cu ochii proeminenți ca și ai Aglaei, cu fața prelungă sfârșind într-o bărbie ca un ac, cu tâmpile mari, încercuite de două șiruri de cozi împletite". Pe linie maternă moștenește răutatea, dovadă fiind plăcerea de a o jigni pe Otilia, dorința de a-i provoca suferințe cu orice preț - la înstrăinarea bunurilor din casa Giurgiuveanu ține morțiș să ia pianul pe care fata îl avea de la mama ei.

Despre Stănică Rațiu, tipul arivistului, s-a afirmat că aparține unei serii de ariviști din literatura noastră (Dinu Păturică, Gore Pirgu). Demagogia sa se manifestă mai ales în plan familial; el își exploatează soacra și soția, face un veritabil spectacol din suferința la moartea unicului fiu și profită cinic de averea bătrânului Giurgiuveanu.

e) Romanul călinescian conturează o lume însuflețită de interese absolut diferite, intrând astfel într-un contrast izbitor, surprins cu finețe de criticul Nicolae Balotă în afirmația sa. Pe de o parte, imaginea angelică a Otiliei, de o feminitate delicată, socotind orice preocupare pentru moștenire și avere „fleacuri”; alături de Otilia stă Felix, tânăr ambițios, de o politețe exemplară și o sensibilitate copleșitoare. De cealaltă parte, antrenați într-o luptă sălbatică, lovind cu răutate, stau membrii clanului Tulea, personaj colectiv- monstru moral, respingător în varietatea manifestărilor.

Prima apariție a eroinei este prezentată din perspectiva lui Felix, uitându-se în sus, spre scările de pe care pare să coboare un înger: „Felix privi spre capătul scării ca spre un cer deschis și văzu în apropierea lui Hermes cel vopsit cafeniu un cap prelung și tânăr de fată, încărcat cu bucle, căzând până pe umeri”. Temperamentul fetei îl încântă pe tânărul însetat de afecțiune: „Otilia trăia cum cânta la pian, sguduitor și delicat, într-un tumult de pasiuni, însă notate precis

pe hârtie, stăpânite și justificate.” Spiritul avântat, romantic, maturitatea, aerul grav pe care îl căpăta uneori chipul Otiliei sunt motive pentru Felix de a-I sta alături, astfel că ei alcătuiesc un veritabil „cuplu adamic”. Idealizarea este fundamentul acestei iubiri, tânărul nu vrea să vadă posibilele imperfecțiuni ale fetei, de aceea imaginea ei este angelică; forța impetuoasă a dragostei înnobilează persoana iubită, Felix este vrăjit și ieșirea din această stare de grație devine evidentă peste ani, la vederea fotografiei; cel care iubise și care acum era altul s-a eliberat de o himeră, dar nu a dezlegat o enigmă.

Felix este tânărul romantic, exigent cu sine, privind încrezător spre propria carieră, pur, neînțelegând goana după avere și limitarea celor din jur, se apropie, firesc, de Otilia. Contactul cu lumea, cu „omenirea coruptă”, se produce treptat, dar nu-l maculează- Felix află că unchiul său îl înșela în legătură cu gestionarea banilor pe care îi primise de la tatăl său, este uimit, însă nu-l privește cu resentimente; are o aventură cu Georgeta, în urma căreia trece pragul maturității erotice, se simte vinovat, dar nu este corupt moralmente. Așadar, puritatea morală rămâne atributul tânărului care pornește pe drumul său cu încredere în valorile unei lumi care își uitase propriile repere.

Umanitatea romanului călinescian deschide un orizont singular în literatura noastră, o lume privită atent, în care defectele morale se reflectă în portrete grotești iar aspirația spre valori umane primește ilustrări de o puritate remarcabilă. (C.C.)

Modalități de caracterizare a personajului într-un roman studiat -perioada de după al doilea război mondial-

Moromeții, de Marin Preda

Exemplifică într-un eseu modalitățile de caracterizare a personajului, prin referire la un roman studiat (perioada de după al doilea război mondial)

Ilie Moromete – *Moromeții* de Marin Preda

În elaborarea eseului, vei avea în vedere următoarele repere:

a) prezentarea caracteristicilor operei alese, prin referire la două elemente selectate din următoarea listă: narațiune, planuri narrative, perspectivă narativă, tematică;

b) evidențierea statutului social și psihologic al personajului în relație cu tema/temele operei;

c) relevarea trăsăturilor personajului ales prin raportare la conflict/conflicte;

d) exemplificarea, prin secvențe narrative sau citate comentate, a patru modalități/procedee de caracterizare a personajului din romanul ales;

e) includerea, în eseu, a conceptelor operaționale caracterizare directă, caracterizare indirectă, ipostaze, planuri narrative, personaj, perspectivă auctorială.

a) Apariția, în 1955, a romanului *Moromeții* de Marin Preda a constituit o surpriză mai ales că, în epocă, tradiția romanului de inspirație rurală era considerată definitiv încheiată după apariția capodoperelor lui Liviu Rebreanu, *Ion* și *Răscoala*. Exegeții au remarcat încă de la început construcția epică desăvârșită și originalitatea personajului principal, diferit ca psihologie de tiparele consacrate în epoca interbelică și cu totul aparte în comparație cu penibilele schematizări ale perioadei postbelice, un personaj derutant și surprinzător în toate manifestările sale. Exclamația entuziastă a profesorului lui Preda, „Iată țăranul român cu psihologia lui!”, trebuie privită, însă, cu circumspecție. Moromete este „țăranul român” al epocii sale, cu trăsături care individualizează această clasă, dar în bună măsură determinat de o serie de realități sociale și istorice, deci mai greu de conceput, de exemplu, în ambianța satului românesc evocată de Liviu Rebreanu.

Având drept temă principală confruntarea inegală și dureroasă a individului cu istoria, romanul *Moromeții* se încadrează în rândul creațiilor de tip obiectiv ale căror particularități principale sunt narațiunea la persoana a III-a, din perspectiva autorului

omniscient, o dezvoltare de tip linear care fixează o cronologie precisă a faptelor, simetria compozițională (scriitorul plasează începutul și sfârșitul primului roman sub semnul metaforei timpului). Există, însă, și numeroase deosebiri față de proza predecesorilor. Marin Preda nuanțează perspectiva asupra realităților prezentate, o nuanțare impusă de fenomene sociale și politice în fața cărora omul tradițional nu mai poate rămâne indiferent, așa cum se întâmplă în romanul *Ion*, de Liviu Rebreanu, de exemplu. Universul evocat aici este unul închis, suficient sieși, guvernat de legi imposibil de eludat. Intervenția din afară provoacă cel mult drame individuale, ca în cazul învățătorului Zaharia Herdelea, pe când în *Moromeții* stabilitatea acestei lumi începe să fie grav afectată.

În planul perspectivei narative o primă consecință ar fi limitarea omniscienței, observată de Mircea Zăciu: „obiectivitatea se construiește mai puțin pe certitudinile pe care le provoacă atitudinea omniscientă a autorului-narator, ci, mai ales, prin limitarea omniscienței, pe care o produce solidarizarea cu unul din personajele operei. Cu alte cuvinte, spre deosebire de opera lui Rebreanu, în care romancierul nu este în lumea pe care o descrie, ci în spatele acestei lumi... perspectiva auctorială se limitează la un personaj...”

Acest procedeu accentuează logica personajului, raporturile sale cu o realitate din ce în ce mai greu de descifrat.

Pe parcursul romanului se conturează două planuri narative principale în strânsă legătură. Pe de-o parte autorul urmărește aspecte din viața familiei Moromeților, surprinsă într-un moment de criză care se adâncește progresiv, pe de altă parte sunt prezentate momente semnificative ale satului românesc într-o etapă de evoluție care marchează procesul de disoluție a acestuia. Este, în esență, oglindirea unui microcosm într-un macrocosm, în măsură să accentueze unitatea operei. Liantul este, incontestabil, personajul principal considerat, în mod simbolic, „cel din urmă țăran”.

Metafora timpului influențează construcția epică. Începutul stă sub semnul timpului aparent tolerant: „În Câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii; viața se scurgea aici fără conflicte mari.”

În consecință, evenimentele din prima parte a romanului se succed într-un ritm lent, dar în subtext se remarcă o acumulare gradată de tensiune, din fapte și întâmplări aparent banale și disparate care sugerează faptul că satul se află în pragul unor evenimente excepționale. Un rol important în acest sens îl are alternarea planurilor narative. Consecința este o evoluție din ce în ce mai rapidă, mai încordată a firului epic, în măsură să justifice observația din finalul volumului că „Timpul nu mai avea răbdare.”

b) Într-o conferință intitulată *Despre rănilor nevindecate* (vol. 7 conferințe despre situația de a fi), H. Roman Patapievici schițează un portret moral al țăranului român: „Țăranul este anistoric, jumătate din an lucrează cu greu câmpul, iar cealaltă jumătate duce o viață preponderent contemplativă, ignoră tehnologia și nu cunoaște decât meșteșugurile de casă, practică economia de troc, ignoră politica și trăiește cu natura într-o armonie pe care o mai cunosc astăzi numai popoarele primitive.”

Perspectiva pe care o presupune aici autorul este una atemporală, în afară unei istorii concrete care, prin manifestările ei extreme, uneori aberante ar putea să altereze, deopotrivă, alcătuirea sufletească și destinul truditorului pământului. Spiritul conservator, raportarea la o tradiție cu norme validate de timp reprezintă, în esență, șansa supraviețuirii omului tradițional în colectivitatea din care face parte. Pentru perioada de timp cuprinsă în primul volum și, mai ales, în cel de-al doilea, nu se mai pune problema detașării de istorie. Direct sau indirect, brutal sau numai insinuant, aceasta pătrunde în ambianța satului și impune schimbări cu consecințe tragice, iar exemplul cel mai sugestiv este acela al lui Ilie Moromete.

Schimbările pe care le presupune istoria influențează cele două entități esențiale, în funcție de care se definește personajul, familia și lumea satului, cu mentalitatea specifică, fără ca între acestea să existe o delimitare netă. Dimpotrivă, ambele generează tensiuni, situații conflictuale care afectează echilibrul aparent imper-turbabil al eroului. Moromete este, incontestabil, un exponent al clasei sale și ca mentalitate, și ca mod de manifestare. Dincolo de aceasta, însă, el se detașează, se individualizează prin felul surprinzător de a privi oamenii și de a reacționa în fața evenimentelor, fapt



care îi conferă un statut aparte în cadrul satului. Filosofia sa de viață se definește în funcție de pământ. Dobândindu-l, are revelația faptului că viață sa s-ar putea schimba, că poate trăi și altfel, detașat de problemele curente: „Când, după război, Moromete deveni proprietar, el trăi atât de deplin bucuria de a fi scăpat de moșier, încât nu băgă de seamă, sau mai bine zis nu vroi să bage de seamă în ce măsură era el liber față de loturile pe care le stăpânea.”

Același pământ va deveni, însă, și sursa inepuizabilă a problemelor sale care îi vor marca în chip decisiv existența. Câtă vreme timpul se dovedește îngăduitor, personajul reușește să eludeze pericolele, iar lumea, prin prisma libertății pe care și-o asumă devine un permanent spectacol, în cadrul căruia are un rol privilegiat. Când timpul își pierde răbdarea, Moromete îi percepe adversitatea și se retrage încetul cu încetul din scenă, astfel încât, în volumul al doilea, rolul lui este tot mai lipsit de importanță.

c) În ipostaza inițială, Moromete se manifestă ca un conducător autoritar și intransigent al familiei. Spiritul său conservator poate să apară surprinzător pentru un om care dovedește o superioară înțelegere a vieții. Cunoscuta scenă a cinei din familia Moromeților este edificatoare în această privință. Masa, după ani și ani, a devenit prea mică: membrii familiei, cu excepția tatălui stau înghesuiți, iar mezinul Niculaie nici măcar nu are un scaun al lui. Singur, Moromete decide, poruncește și nu consideră necesar nici un moment să-și justifice atitudinea. Reacțiile lui, imprevizibile pentru ceilalți, provoacă iritare și adâncesc tensiunile. Deși nu o spune explicit, singurul lucru care îl interesează pe Moromete este să asigure coeziunea familiei. Cu siguranță personajul simte că această unitate este amenințată atât din interior, cât și din exterior. Copiii provin din căsătorii diferite, pământul, singura avere, este insuficient, iar fiecare se simte nedreptățit.

Din afară pândește „fonciirea”, iar Guica, sora vitregă a lui Ilie, accentuează adversitățile dintre tată și fiii mai mari.

Moromete concepe, așadar, familia în spirit tradițional, unitară și solidară, o familie în cadrul căreia fiecare are un rol bine stabilit. Coeziunea internă îi ajută pe oameni să depășească greutățile, iar personajului principal îi dă senzația de siguranță. Orice

lucru nou este resimțit ca o posibilă amenințare, iar Moromete are, lucru foarte rar, momente de derută. Sugestivă, în acest sens, este scena de la școală, când Niculaie ia premiul întâi. Pe drumul spre casă băiatul are un acces de friguri care adâncește deruta tatălui: „...vorbea singur și ca niciodată făcea pași largi și repezi. Ce era cu Niculaie ăsta? De unde mai răsărise și el cu povestea asta a lui cu școala? Și ce vroia la urma urmei?”

Evident, școala nu-și găsește locul în universul său, dar mai târziu acceptă cu greutate să-i înlesnească lui Niculaie plecarea la învățătură, lucru care va fi definitiv acceptat pentru că, în finalul primului volum, problema continuă să-l preocupe: „... din nou rata la bancă, din nou fonciirea, din nou Niculaie.” Este încă un semn al ieșirii din mentalitatea tradițională, al unei deschideri care probează, faptul că Moromete are o înțelegere superioară a lucrurilor. Cel puțin atâta timp cât acestea au o logică, pentru că tot ceea ce se refuză puterii sale de înțelegere, deloc de neglijat, provoacă derută. În primul volum, exemple edificatoare în acest sens sunt cele două călătorii la munte, cu Tudor Bălosu și apoi cu Niculaie pentru a vinde cereale. Scopul este precis, acela de a câștiga bani pentru a-și plăti datoriile. Dar de fiecare dată câștigul nu este cel scontat, fapt care provoacă mânia fraților mai mari, convinși că tatăl își bate joc de ei, mai ales că Bălosu obținuse mai mult. E evident aici faptul că Moromete nu poate depăși modul tradițional de a gândi, nu poate să abdice de la normele omeniei pentru că banul nu constituie o valoare în sine, ci doar un mijloc de a rezolva niște probleme, e drept destul de complicate. Din această experiență personajul își găsește o compensație în plan moral pentru că povestește niște întâmplări pline de fabulos, pe când din perspectiva fiului mai mic, aceeași călătorie este lipsită de farmec. La aceasta se adaugă și gustul pentru spectacol, sugestiv în acest sens fiind discuția cu Jupuitul, receptorul venit să încaseze „fonciirea”. În fața acestui personaj joacă o adevărată comedie, care îl aduce pe agentul fiscal în pragul disperării și îl face să se simtă foarte fericit când, cu mare greutate, obține o sumă mult mai mică decât cea pretinsă inițial. De altfel, deși nu s-ar părea, nimic din felul de a fi al personajului nu stă sub semnul improvizației. Spre exemplu, hotărârea de a tăia salcâmul,

care îi pare lui Nilă nechibzuită, este luată după o îndelungă chibzuință și numeroase ezitări, doar atunci când are convingerea că altă soluție este exclusă.

Drama personajului principal este generată de confruntarea tot mai brutală cu istoria. Într-o lume care se schimbă vizibil, Moromete rămâne credincios vechilor valori, fapt cu repercusiuni grave, ireversibile. În hotărârea lui Achim de a pleca la București intuiește un pericol pe care, însă, nu-l poate evita. Nici când ceilalți doi, Paraschiv și Nilă fug la rândul lor, nu înțelege că s-a produs ireparabilul și crede, în continuare, că va putea reface unitatea familiei, fără să înțeleagă că băieții se conduc după alte norme, concep viața în alt fel. Izolarea în care se cufundă la sfârșitul primului volum este doar o soluție provizorie, dar care prevestește, în fond, impasul tragic de mai târziu. Într-o lume „pe dos”, cum este cea de după al doilea război, Moromete nu mai are nici o șansă de a reveni în prim plan. Își dă seama că se întâmplă ceva grav și caută zadarnic să înțeleagă, hărțuindu-l pe Niculaie cu tot felul de întrebări. Percepe absurditatea „noii religii”, protestează, dar nu este capabil să facă mai mult, pentru că lumea în care trăiește acum este irațională. Sugestivă pentru degradarea satului tradițional este cea de-a doua scena a secerișului, din ultima parte a operei. Tot ce se întâmplă, amestec de tragic și grotesc, de improvizație și arbitrar conduce la ideea că satul își pierde încetul cu încetul identitatea, condamnat, iremediabil, la dispariție. Destinul lui Moromete nu este diferit de al colectivității.

Dacă imaginea sa, din prima parte a romanului se regăsește în schița de portret realizată de H. Roman Patapievici, drama începe atunci când țăranul încetează să mai fie, împotriva voinței sale, „anistoric”, pentru că istoria alterează iremediabil existența în plan social și filosofic de viață.

d) Caracterizarea personajului se realizează atât în mod direct, cât și în mod indirect, pentru a evidenția complexitatea acestuia. Autorul punctează adesea atitudini, gesturi, trăsături în măsură să-l individualizeze. Autoritatea incontestabilă în cadrul familiei, ca și stăpânirea de sine sunt sugerate de fermitatea tonului:

„- De ce să mâncăm câinele, fă, proasto?, întrebă Moromete liniștit și încet. Apoi, tot liniștit, spuse mai departe și la fel de încet.”

„Moromete vorbise până acum încet și liniștit.”

„- Ce e, mă, cu voi, întrebă Moromete cu glasul dinainte încet și liniștit.”

Din perspectiva altor personaje se accentuează caracterul „sucit” al personajului. Țăranii adunați în poiana fierăriei lui Iocan sunt fascinați de spectacolul pe care îl realizează din lectura ziarului: „Adunările cele mai zgomotoase aveau loc pe poiana fierăriei, dar dacă de la ele lipseau Moromete și Cocoșilă, nu erau prea reușite.”

Între mijloacele de caracterizare indirectă, un rol important îl au, printre altele, limbajul și comportamentul. Limbajul este, prin excelență, ironic și aluziv, semn de inteligență incontestabilă. Când Duțulache, câinele familiei, fură brânza spre disperarea Catrinei, Moromete are o reacție care îi aiurește pe cei din jur: „Dă-i apă, zise Moromete liniștit.”

Ironia sa este atât de subtilă, încât Jupuitul sau Tudor Bălosu își dau seama mult mai târziu de sensul cuvintelor: „Fără să-și dea seama dacă se înșeală sau nu, vecinul lui Moromete avu pentru întâia oară bănuiala că Moromete se gândește la el, la Bălosu, cum s-ar gândi Bălosu la nimic, adică așa, ca și cum Bălosu nici n-ar fi.”

De altfel, pentru personaj, ascuțimea minții este probată mai ales prin felul de a vorbi. Pentru aceasta îl apreciază, de exemplu, Cocoșilă. Țăranii participă la lectura ziarului nu pentru a se informa, ci pentru că cei doi, prin modul cum răstălmăcesc știrile, realizează un adevărat spectacol.

Felul de a vorbi se armonizează cu comportamentul care pune în evidență, din nou, detașarea ironică și inteligența. Atitudinea față de familie, față de ceilalți este un reflex al modului de a concepe viața, al remarcabilei bogății sufletești. (B.C.)

Comedia

O scrisoare pierdută, de I. L. Caragiale

Redactează un eseu în care să exemplifici trăsăturile speciei dramatice *comedia*, prin referire la o operă literară studiată.

În realizarea eseului vei avea în vedere următoarele repere:

- precizarea caracteristicilor comediei;
- evidențierea relațiilor spațio-temporale și a conflictului dramatic;
- integrarea personajelor într-o tipologie;
- utilizarea a cel puțin patru concepte operaționale din următoarea listă: *comic*, *modalități de caracterizare a personajului literar*, *scenă*, *act*, *indicații scenice*, *acțiune*;
- exprimarea opiniei în legătură cu următorul citat:

„Deși au fost respinse pentru motivul că ar lucra cu expresii și situații <<vulgare>>, comediile lui Caragiale au în comun tocmai insistența cu care trimit spre un public responsabil și grav, singurul cu care se poate stabili o fructuoasă relație de complicitate. În definitiv, nu putem râde de toate personajele lui Caragiale și nu putem rămâne perplecși în fața versatilității lor morale, decât dacă suntem în posesia unui sistem normal de conduită [...]”

(Florin Manolescu – *Caragiale și Caragiale*)

a. Conform *Dicționarului de termeni literari*, comedia este „o specie a genului dramatic, în care sunt înfățișate *personaje*, ... *caractere*..., moravuri sociale etc. într-un chip care să stârnească râsul, având totdeauna un sfârșit fericit... și, deseori, și un sens moralizator [...]. Prin conținut și prin modul de rezolvare a conflictului, comedia se subsumează *comicalului*”. Aceasta din urmă se definește ca o categorie estetică desemnând un fenomen care provoacă râsul. Comicalul este rezultatul unei neconcordanțe între conținut și formă, aparență și esență, parte și întreg, valoare și nonvaloare, scop și mijloace. Tudor Vianu, constată că „redus la tipul său cel mai general, comicalul este totdeauna o impostură demascată”.



Alături de tragedie, comedia a apărut încă din antichitate, dar spre deosebire de aceasta, ea este cultivată și astăzi. Un exemplu strălucit pentru o astfel de specie rămâne, fără îndoială, creația lui I. L. Caragiale, „O scrisoare pierdută”. Acțiunea se concentrează în jurul unui episod al alegerilor, „în capitala unui județ de munte, în zilele noastre”, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Subiectul se desfășoară într-un ritm alert, utilizându-se, ca mod fundamental de expunere, dialogul.

Zoe Trahanache, soția unui influent om politic, Zaharia Trahanache, pierde o scrisoare de amor de la amantul ei, prefectul Ștefan Tipătescu. Biletul este găsit de Cetățeanul turmentat, de la care îl sustrage Nae Cațavencu, șeful opoziției și directorul ziarului „Răcnetul Carpaților”. Aspirând la deputăție, acesta utilizează scrisoarea ca armă de șantaj politic, determinându-i pe Zoe și pe Tipătescu să-l susțină. Dar „de la centru” sosește ordinul de a sprijini candidatura lui Agamiță Dandanache; mai mult, Zoe Trahanache găsește polițele falsificate de Cațavencu; acesta din urmă pierde scrisoarea în timpul adunării electorale și, coincidență, aceasta este recuperată de Cetățeanul turmentat care o înmânează Zoei. Dandanache triumfă în alegeri, Cațavencu va conduce manifestația în cinstea alesului.

b. După cum se poate observa, *conflictul* este derizoriu, autorul realizând un contrast comic între uriașa cheltuială de energie și scopul lipsit de importanță. Ca și în schița *Telegrame...*, o greșeală amoroasă se transformă în conflict politic, aspect ilar, de vreme ce ideologia reprezentanților celor două partide rămâne nulă, singurul lor scop este chiverniseala proprie. Un moment semnificativ în acest sens îl constituie discuția dintre Tipătescu și Cațavencu; prefectul îi oferă, în schimbul tăcerii „un loc” în Comitetul permanent, „postul de avocat al statului” sau de „epitrop-efor la Sf. Nicolae”, și ar mai putea primi „moșia Zăvoiu de la marginea orașului...” (actul II, scena IX). De altfel, politicul pare să devină o afacere de alcov, de vreme ce și trimisul de la centru, Agamiță Dandanache, utilizează un șantaj similar cu acel al lui Cațavencu.

Toate evenimentele se derulează într-un ritm alert, într-un orășel de munte, în câteva zile, ceea ce arată că opera în discuție prezintă o oarecare mobilitate în timp.

c. Atitudinea autorului față de personaje pare obiectivă, dar prezența sa în text se face simțită prin indicațiile referitoare la jocul actorilor. În cazul de față, pe scenă sunt aduse personaje care ilustrează tipuri general umane care nu evoluează, în ciuda evenimentelor prin care trec. Acestea se pot grupa în trei categorii de interese; prima se constituie din Tipătescu, familia Trahanache, Farfuridi și Brânzovenescu, reprezentanții puterii. O a doua grupare, aceea a opozanților, îi conține pe Cațavencu și pe institutorii Ionescu și Popescu. S-ar putea crede că, în timp ce prima grupare este formată din oameni bogați (Trahanche) sau din intelectuali căpătuiți, cea de-a treia marchează o burghezie recentă, cu o puternică dorință de ascensiune.

În fine, a treia grupare îi conține pe Pristanda, Cetățeanul turmentat și Agamiță Dandanache. Primul dintre aceștia, polițaiul orașului, pare devotat prefectului, dar își ia o marjă de siguranță: după ce l-a arestat pe Cațavencu, nu uită să-și scuze gestul:

„**Pristanda** (apărând în fund și făcând loc cu respect lui Cațavencu să treacă): Pofțiți, coane Nicule, pofțiți... (umilit) și zău, să pardonați, în considerația misiei mele, care ordonă (serios) să fim scrofuloși la datorie. D-voastră știți mai bine ca mine... așa e polițaiul: tată să-ți fie – trebuie să-l ridici? îl ridici! n-ai ce face: e misie. De aia (foarte rugător) mă rog să pardonați...”

și apoi să-i elogieze gazeta:

„**Pristanda**: Trebuie să-l fi citit, coane Nicule; eu gazeta d-voastră o citesc ca *Evangelhia* totdeauna; că să nu vă uitați la mine... adică pentru misie... (misterios) altele am eu în sufletul meu, dar de! n-ai ce-i face: famelie mare, renumerație după buget mică...”

Cetățeanul turmentat nu face parte din nici o tabără, este naiv și credul, votând, în cele din urmă ce-i dictează alții, tocmai pentru că nu înțelege jocurile politice la care asistă fără voia lui.

Al treilea personaj, Agamiță Dandanache, nu are nici un crez politic, singurul scop în viață este „să se aleagă”, idee pe care o

susține cu tărie, după ce povestește lui I lipatescu și Joițichii modul în care l-a șantajat pe bechér:

„Dandanache: Așa e, puicușorule, c-am întors-o cu politică? Aud? Țe era de făcut? Aminteri dacă nu-mi dădea în gând asta, nu m-aledzeam... și nu merdzea deloc, neicursorule: fă-ți idee! familia mea de la patruzsopt (coborând către public) și eu, în toate Camerele cu toate partidele, ca rumânul imparțial... și să rămâi fără coledzi!”

Deși se află într-o lume a bărbaților, Zoe poate fi socotită cel mai puternic personaj al comediei. Căsătorită cu un om influent și bogat, ea a căpătat un statut social remarcabil, ceea ce n-o împiedică să și-l facă amant pe Ștefan Tipătescu, prefectul județului, amicul politic al lui „neica” Zaharia. După cum se poate observa, Zoe nu este nici pe departe o femeie morală, dar urmărește, cu obstinație, aparența moralității. Mult mai tânără decât soțul ei, i se adresează folosind apelativul „nene”. Pentru Tipătescu, este femeia „pe care o iubesc”, Pristanda o vede ca pe stăpâna absolută, pentru că este omul „dumneavoastră, coane Fănică, și al coanii Joițichii și al lui conu Zaharia”. Pentru acesta din urmă ea e „biata Joițica”, „simțitoare”. În fine, Cațavencu însuși o percepe drept o forță în partid: „Coana Joițica, mai cuminte ca toți, mă cheamă, și eu, politicos, iată-mă gata să-i sărut mâna cu respect... Mă rog, n-ai ce-i face: mâna care-ți dă mandatul!” Antologică rămâne scena VI din actul al II-lea, între Zoe și Tipătescu. Ea trece printr-o serie de manifestări de la plâns și șantaj sentimental, până la amenințarea cu sinuciderea, joc ce are un singur scop – acela de a-l determina pe prefect să accepte întrevvedere cu Cațavencu:

„Tipătescu: Omul acesta își joacă viața!

Zoe: Nu și-o joacă pe-a lui Fănică, o joacă pe a mea; pentru că încă o dată îți spui... din două una: ori tu mă iubești și eu trăiesc, și atunci lupta este peste puțină cu Cațavencu –trebuie să-mi cedezi; ori nu, și atuncea eu mor [...] (Revenindu-i deodată energia:) Da, sunt hotărâtă, dar nu voi să mor până nu voi fi luptat cu toate împrejurările (cu energie crescândă) și am să lupt! [...] Da, sunt hotărâtă, și trebuie să biruiesc tot, și pe tine... așa de hotărâtă sunt, încât adineaori am poruncit lui Ghiță să meargă să dea drumul lui Cațavencu și să-l poftască aici din partea mea...”

Dacă Zoe este femeia adulterină, atunci Zaharia Trahanache este „încornoratul”; dar acel *coque magnifique* se definea prin naivitate și credulitate, aspecte pe care personajul lui Caragiale le depășește. Critica a studiat numele personajului, dar nu complet, fără să-l raporteze la acțiunile și reacțiile acestuia. Prenumele, Zaharia, ar trăda zahariseala, ramolismul; dar acesta presupune și modul în care acesta vorbește – afabil, potolit, utilizând apelative pline de respect pentru ceilalți. Invitat la Cațavencu, el i se adresează cu „stimabile”, iar oratorilor, „stimabili” și „onorabili” și ei, le cere, plin de dulceață: „Dacă mă iubești, stimabile, fă-mi hatârul...” Și în cazul numelui de familie se poate realiza o anumită nuanțare; într-adevăr, acesta este un derivat de la „trahana” (aluat, cocă moale). Dar personajul nostru arată mai degrabă că se poate adapta din mers, ducând la altă calitate a aluatului, elasticitatea. Când află de șantajul lui Cațavencu, găsește imediat o armă cu care să-l anihileze (polițele falsificate). Modul în care acționează în politică îl recomandă mai degrabă ca pe un luptător versat și adversar de temut, dar diplomat și precaut.

Cel care încheie triumphiul conjugal este tânărul prefect, Ștefan Tipătescu, un june prim tratat cu armele parodiei, impulsiv și duplicitar. Singurul aspect care-l face simpatic spectatorului este dragostea lui pentru Zoe.

Avocații Cațavencu, Farfuridi și Brânzovenescu au toți aceleași defecte; sunt demagogi, incuți și necinstiți; dacă primul evoluează, într-o gamă largă de situații care-l duc de la aroganță la umilință, ceilalți doi se completează nu numai prin relația gastronomică a numelor, ci și temperamental: colericul Farfuridi este calmat mereu de Brânzovenescu sau susținut, dar cu moderație.

d. Din constatările de mai sus se poate observa că autorul apelează la cele mai diverse modalități de caracterizare a personajelor, punându-le în situația de a se descurca în acțiuni complicate succesiv. Un mod specific al genului dramatic de a evidenția trăsături, trăiri etc. este indicația scenică (didascalie), importantă atât pentru actor, cât și pentru regizor. Un exemplu pentru montarea jocului scenic este scena IX din actul IV, dialogul dintre Zoe și Cațavencu care este „rușinat”, „umilit” și apoi „zăpăcit”.

Toate personajele comediei provoacă râsul, efectul lor pentru spectator/cititor este comic, ele reprezintă rezultatul unor neconcordanțe, „o impostură demascată” (T. Vianu), aspect ce se poate recunoaște în diverse moduri de manifestare. Bun cunoscător al formelor și procedeeleor comicului clasic (marcat prin nume, acțiune, personaje ori limbaj), Caragiale mănuiește cu abilitate retorică în diferite registre (parodic, satiric ori caricatural).

Fiind o comedie de moravuri, „O scrisoare pierdută” urmărește un mod de viață, satirizând tarele sociale și morale: Zoe ține la statutul ei de femeie de lume, mimând o conduită exemplară, Trahanache, Cațavencu, Brânzovenescu și Farfuridi fac din politică un instrument pentru îndeplinirea scopurilor personale, iar administrarea județului înseamnă, pentru Tipătescu și implicit pentru Pristanda, o afacere profitabilă.

Comicul de situație se bazează pe răsturnări spectaculoase de situație (găsirea scrisorii de către Cetățeanul turmentat, care provoacă, dar aduce și rezolvarea intrigii, impunerea candidatului de la centru etc.) sau pe realizarea unor relații între personaje: triumghiul conjugal sau cuplul Farfuridi-Brânzovenescu.

Comedia, spre deosebire de dramă, operează cu tipuri și caractere, aspect sesizabil și în „O scrisoare pierdută”, în care eroii se remarcă printr-o anumită trăsătură de caracter ori de temperament. Pristanda este funcționarul obedient, Trahanache – încornoratul, Cațavencu – demagogul etc. Dar aceste personaje înving tiparele, deoarece, „Constanta tipologică este spartă în anumite momente de unele atitudini ale personajelor – care le trădează duplicitatea – sau de relațiile complexe pe care le au cu celelalte tipuri și care le evidențiază cameleonismul” (Evelina Cârciu).

Poate cel mai savuros se regăsește în piesa lui Caragiale comicul de limbaj. S-ar putea spune că modul în care se exprimă personajele sale indică poziția socială, gradul de cultură, inteligența etc. Cu alte cuvinte, limbajul devine, cu adevărat, un mod de caracterizare a personajelor. Nu întâmplător, Zoe, Tipătescu și Cațavencu nu au ticuri verbale; ei au un grad de cultură mai ridicat decât ceilalți și, în alt plan, lipsa acestor fixații lingvistice indică posibilitatea de adaptare a personajelor la situații noi. Pristanda își

aprobă superiorul, simulând devotamentul prin utilizarea în exces a cuvântului „curat”. Determinând sintagme ca *bampir*, *violare de domițiliu* ori culminând cu oximoronul *curat murdar*, repetarea acestui cuvânt creează efecte comice, dându-i personajului un plus de șiretenie. Cu același rezultat apare și ticul lui Trahanche, *ai puținică răbdare*, formulă care, repetată în momente-cheie, dă posibilitatea „venerabilului” să-și amâne răspunsul, dar, în egală măsură, își scoate din ritm adversarul. Anchiloza intelectuală se recunoaște și în ticul verbal al lui Farfuridi, acel *fix* care l-ar caracteriza ca pe un om corect în relațiile cu semenii. Lipsa de cultură marchează toate personajele, acestea rostesc greșit o serie de neologisme (*plebicist*, *bampir*, *scrofulos*, *enteres* etc.), sau folosesc incorect unii termeni (*capitaliști* pentru locuitorii capitalei). Greșelile nu sunt numai la nivel lexical, ele apar și la nivelul frazei: lipsa de logică în exprimarea ideilor creează oximoronul (*ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica*) sau anacolutul (*Dacă Europa... să fie cu ochii ațintiți asupra noastră [...] vreau să zic într-o privință poporul, națiunea, România*). Oratorii amestecă registrele limbii, utilizând fraze enorme, adesea lipsite de sens, în care nu se sfiesc să amestece termeni familiari sau suburbani. Altfel spus, *în ciuda limbuției eroilor care vorbesc, trăncănesc, flecăresc, pălăvrăgesc, sporovăiesc, bat câmpii, nu se poate identifica vreun mesaj* (Elena Cârciu) între personaje, deoarece comunicarea însăși rămâne suspendată.

Comicul caragialian se regăsește și în numele personajelor; acestea comunică date despre starea socială, temperament, moravuri etc. Edificator în acest sens rămâne Agamiță Dandanache. Prenumele sonor, Agamemnon, amintește de eroul din *Iliada* lui Homer; dar personajul nu este nici inteligent, nici eroic, dovadă diminutivul cu care se face cunoscut. Mai mult, Trahanache cere să i se noteze numele lui *Gagamiță* (de la fr. *gaga* – ramolit, afectat de demență senilă). Cât despre numele de familie, acesta sugerează încurcătura provocată de apariția personajului. Sensurile multiple ale substantivului de bază din numele lui Cațavencu îi punctează trăsăturile de caracter (*cață* – pasăre cu glas strident; băț utilizat de ciobani pentru a prinde oile); este demagog și arogant, agresiv când

deține arma șantajului, sau umil și obedient când constată că a pierdut totul.

e. Departe de a ieși din atenția publicului, *O scrisoare pierdută* e mai actuală ca niciodată, tocmai pentru că se adresează unui public *responsabil și grav*. Piesa, cu toate personajele ei lipsite de moralitate, este comică numai dacă o judecă cititorul / spectatorul al cărui cod etic funcționează exemplar, fiindcă nu râsul îngăduitor, ci hohotul homeric poate îndrepta moravurile. (B. M. R.)

Caracterizarea unui personaj dintr-o comedie studiată

O scrisoare pierdută, de I. L. Caragiale

Alcătuiește un eseu, de 2-4 pagini, în care să caracterizezi un personaj dintr-o comedie studiată. În elaborarea eseului vei avea în vedere următoarele repere:

- ilustrarea specificului comediei la nivelul creării de tipologii umane;
- evidențierea statutului personajului în evoluția conflictului din opera dramatică selectată;
- relevarea trăsăturilor personajului prin includerea într-o tipologie și raportarea la scene/ întâmplări și, implicit, la relațiile cu alte personaje;
- comentarea modalităților de caracterizare utilizate de către autor;
- exprimarea unui punct de vedere argumentat, în legătură cu opera studiată, privitor la afirmația: „nu există comic în afara a ceea ce este cu adevărat omenesc” (Henri Bergson)

Zoe Trahanache

a. Scriitor clasic, I.L. Caragiale se ridică, prin valoarea și modernitatea creației sale, deasupra oricărei determinări temporale. Exegeza literară a încercat să-i stabilească afinitățile ideologice: „romantic ce năzuiește spre clasicitate” (N. Iorga), realist „cu minte clasică” (P. Constantinescu), „naturist, cel mai zolist” (E.

Lovinescu). Potrivit propriei mărturisiri, Caragiale este un reprezentant al clasicismului, înțeles nu atât prin cultivarea formei, a echilibrului, cât prin surprinderea a ceea ce este permanent în natura umană. Dușman al „romanțiozității”, Caragiale se dovedește a fi un critic sever al societății, după cum demonstrează și tendința sa de a sublinia tipuri sociale. „Concurența” făcută „stării civile” (G. Ibrăileanu) se manifestă, mai ales, în comedialogia caragialiană, autentică frescă a societății românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea, dar și de oriunde și de oricând. Actualitatea operei sale, îndeosebi dramatice, derivă din intuirea genială a psihologiei umane, în latura ei tarată, de care I.L. Caragiale alege să se apropie în comedii. În piesele sale care alcătuiesc comedialogia majoră (*O noapte furtunoasă*, *Conu Leonida față cu Reacțiunea*, *D’ale carnavalului* și *O scrisoare pierdută*), dramaturgul atacă viciile comportamentale, platitudinea și depersonalizarea omului ce își conservă cu asiduitate statutul de marionetă, de individ lipsit de idealuri. Universul dramatic al lui Caragiale se „înfruptă” din realitatea cotidiană: politicieni ambițioși și demagogi, exploatare ai naivității colective; corupția, imoralitatea, fanfaronada și stupiditatea coexistă, definind o societate decăzută și sfâșiata de forme fără fond. Perceput astăzi ca „spirit modern” ce prefigurează „teatrul absurdului” (B. Elvin), I.L. Caragiale este considerat, încă din epocă, „un mare vizionar” (Titu Maiorescu), atrăgându-se atenția asupra mesajului din perspectivă tragică.

În cadrul comedialogiei caragialiene, evoluția diegezei este generată de pasiune politică, cea mai elocventă în acest sens fiind piesa *O scrisoare pierdută*, a cărei premieră s-a jucat în anul 1884. Concentrată în patru acte, comedia critică moravurile politice, aducând pe aceeași scenă a vieții ambițioșii stăpâniți de dorința apărării poziției sociale. Potrivit tiparului clasicizat al comediei antice, personajele întruchipează defecte umane evidențiate prin apelul scriitorului la comicul de caractere, modalitate specifică de caracterizare a personajelor într-un text dramatic-comedie. Eroii comediei, deci și caragialești, reprezintă rezultatul unui amplu proces de abstractizare a viciilor omenești, pe care cititorul (spectatorul) le identifică în personajele care devin simboluri alegorice ale acestora.

P. Constantinescu stabilește clasele tipologice în care se încadrează eroii caragialești: „încornoratul” (Zaharia Trahanache), junele-prim (Ștefan Tipătescu), cocheta adulterină (Zoe), politicianul demagog (Nae Cațavencu, Farfuridi), servitorul (Ghiță Pristanda), cetățeanul alegător (Cetățeanul turmentat), raisonneur-ul (Brânzovenescu). Clasificarea caracterologică anterioară pune în lumină procedeul folosit de dramaturg: îngroșarea, până la grotesc, uneori, a trăsăturilor definitorii ale personajelor pentru că viziunea autorului este caricaturală, deci hiperbolizatoare. Scopul exagerării acestor tare morale este taumaturgic: Caragiale găsește astfel o cale de vindecarea trupului bolnav al societății – critica socială negativă.

b. Întreaga acțiune a comediei *O scrisoare pierdută* este dominată de firea voluntară a Zoei; personaj principal al diegezei, alături de soț (Zaharia Trahanache), de amant (Ștefan Tipătescu), dar și de rivalul politic (Nae Cațavencu), Zoe trăiește drama iminentei „comprometări” sociale. Însuși statutul fixat Zoei, de către dramaturg, în preambulul piesei – „soția celui de sus” – este edificator prin ironia conținută. Nevastă a lui Zaharia Trahanache („prezidentul” atâtor „comitete” și „comiții”), omnipotent om politic al județului, Zoe aparține societății burgheze provinciale și parvenite. Cochetă și mult prea tânără pentru „venerabilul” Trahanache căruia i se adresează respectuos cu apelativul „nene”, Zoe nu acceptă resemnarea într-o căsnicie monotonă, dedicându-se unei aventuri extraconjugale cu prefectul județului, junele-prim Ștefan Tipătescu. Liniștita trinitate (Zaharia-Zoe-Tipătescu) este tulburată de amenințarea demascării publice a infidelității Zoei, prin publicarea scrisorii de amor de la Tipătescu pierdute de către Zoe. Cel care plănuiește șantajul este ambițiosul Nae Cațavencu, avid de funcții politice. Titlul piesei avertizează cititorul asupra intrigii subiectului: întreaga acțiune a personajelor se concretizează în vederea recuperării sau a păstrării biletului de amor. Acesta devine modalitate de parvenire socială și ascensiune politică (în cazul lui Cațavencu, posesor efemer al scrisorii) sau de menținere a unei imagini sociale neștirbite (în situația revenirii epistolei la „adrisant”, Zoe). Intriga se inserează practic desfășurării acțiunii cu care debutează textul,



Caragiale introducând treptat elementele care conturează conflictul dintre personaje. Avertizat de către Pristanda că Nae Cațavencu este sigur pe susținerea politică a lui Trahanache, prefectul află de la soțul amantei sale sursa siguranței lui Cațavencu: „documentul” e scrisoarea de amor al cărei conținut Zaharia Trahanache îl cunoaște „pe dinafară”. Scena în care Zoe își face apariția reprezintă și debutul unei lupte disperate a Zoei de recuperare a prețiosului document în care angrenează pe soț, amant, pe omniprezentul Pristanda, pe toți dirijându-i și la toți dictându-le în vederea atingerii interesului personal. „Nenorocirea” de care se plânge Zoe este de sorginte pasională, generată de conștiința imoralității ei sau de posibilitatea despărțirii definitive de soț ori amant. Periclitarea imaginii publice, dezonoarea, raportate la sistemul conveniențelor sociale, sunt originea spaimei căreia îi cade pradă Zoe. Aproape la fel de înfricoșat este Tipătescu, prefectul reacționând impulsiv și trimițându-și subalternul (la rugămintea Zoei) să-l anihileze pe Cațavencu. Singurul care rămâne calm în această cavalcadă agitațională este „neica” Trahanache, căruia experiența în viață și politică îi dau dreptul să găsească o contraofensivă. Zoe continuă să rămână în centrul întâmplărilor, cu un soț care preferă să creadă în loialitatea ei conjugală și în prietenia devotată a lui Tipătescu. De fapt, Zaharia Trahanache adoptă masca ramolitului și a ticăitului, pentru că astfel „venerabilul” are șansa să câștige timp pentru a-și contracara adversarul. Scop pe care îl și atinge pentru că intră în posesia poliței falsificate de către Cațavencu, răspunzându-i, așadar, cu un contrașantaj: Zoe, însă, nu are încredere în tertipurile soțului, încercând și reușind, parțial, să-l convingă pe Trahanache, dar și pe Tipătescu, a-l susține pe Cațavencu drept candidat la deputăție. Evenimentele iau o turnură spectaculoasă când, de la „centru”, sosește „depeșa” prin care se cere numirea lui Agamemnon Dandanache. Zoe este distrusă, mai ales că nici ideea contrașantajului nu-i surâdea, atâta timp cât Cațavencu nu aflase de polița ajunsă în mâinile lui Trahanache. Ulterior secvenței punctului culminant (numirea lui Dandanache și bătaia de la primărie), tensiunea dramatică se amplifică în ultimul act. Zoe este în pragul isteriei pentru că, mai întâi, Cațavencu se lasă așteptat, apoi sosește

ca să-i mărturisească pierderea scrisorii. Criza se termină în momentul returnării biletului de amor „adrisantului”; în deznodământ, Cetățeanul turmentat, primul care intrase în posesia scrisorii, o recâștigă aducându-i-o Zoei care devine deodată veselă și generoasă inclusiv față de Cațavencu.

c. „Înverșunat detractor” (I. Negoîtescu) al regimului liberal constituțional, Caragiale își concepe comedia pornind de la realitatea politică a vremii sale: revizuirea Constituției din 1883 și disputa dintre facțiunile Partidului Liberal – cea radicală a lui C.A. Rosetti (simbolizat, în piesă, de Cațavencu) și cea moderată a lui I.C. Brătianu (întruchipat de Farfuridi). Într-o lume a bărbaților avizi de putere socială și politică, Zoe (singurul personaj feminin din această comedie) îi întrece pe toți în ambiții politice. Guvernând județul prin soț și amant, Zoe este conștientă că tinerețea și cochetăria ei reprezintă instrumentele necesare în manipularea bărbaților din jur. Încadrată tipologic în „rama” cochetei-adulterine, Zoe se distanțează net de celelalte personaje feminine ale teatrului caragialian. Nu e nici naivă (precum Zița), nici patetică (asemenea Vetei), nici mahalagioaică (precum este Mița baston), dar „împrumută” din aceste atitudini feminine atunci când interesul ei o cere; Șerban Cioculescu intuiește esența personajului: „pasiunea absorbant nu e amorul, ci dorința de a domina, pe plan social, de a fi mereu adulată pentru frumusețea și mai ales pentru poziția ei socială”. Într-o epocă în care femeile nu aveau dreptul de a face politică, ca atare, nici de a vota, Zoe hotărăște destinul politic al capitalei de județ: puterea deținută de Trahanache sau de Tipătescu este, în realitate, a ei. Cu o forță de persuasiune impresionantă, Zoe influențează viața politică, stabilind candidații proprii și luptând inclusiv și cu susținătorii ei, dacă e cazul. Împunându-și în societate o imagine sobră, o apariție distinsă, Zoe nu acceptă ca statutul ei social să fie compromis. Acest adevăr îl cunoaște și Cațavencu, mizând pe teama Zoei de a nu fi dezonorată și pe protejarea ei, în acest sens, de către soț și amant; când îi comunică Trahanache conținutul scrisorii, Cațavencu accentuează imoralitatea Zoei, în timp ce Zoei îi cere „un sprijin pe lângă amabilul în cestiune”, convins fiind că femeia va face tot

posibilul să se salveze. Iar Zoe are inteligența necesară pentru a-și atinge scopul: uzează de armele tipic feminine punând în practică tot arsenalul disponibil, de la leșinuri bruște, la plâns convulsiv și amenințări cu sinuciderea ori cu lupta contra tuturor.

Intrând ca adulterină în schema clasică a triumfului conjugal, Zoe se integrează unei „familii îmbunătățite” (Mircea Iorgulescu), în care amantul și soțul trăiesc fericiți în posesiunea comună a „coanei Joița”. Zaharia Trahanache este îndeajuns de diplomat încât să nu recunoască fățiș infidelitatea Zoei pentru că ar fi stricat prietenia cu Tipătescu, ceea ce ar fi dăunat echilibrului politic. Tipătescu se mulțumește cu seducerea Zoei, prin care îi este și asigurată poziția socială. Armonia domestică a acestei colaborări erotico-politice este tulburată de ambiția lui Cațavencu care-și declară principiul machiavelic: „Scopul scuză mijloacele”. Din momentul în care află că a devenit obiectul șantajului, femeia se transformă într-o ființă vulnerabilă care cere protecție. Sub travestiul acestei slăbiciuni feminine se ascunde, însă, o abilitate extraordinară de a-i manipula, în continuare, pe bărbați: în scena primei ei apariții imploră mila amantului, repetând (sub aparența șocului emoțional) „sunt nenorocită, Fănică”. În aceeași scenă, însă, fermitatea femeii rămâne intactă: deja luase decizia de a-l trimite pe Pristanda să cumpere scrisoarea „cu orice preț”. Același teatru, încă și mai regizat, îl joacă în fața soțului: la prima întâlnire cu Trahanache după deconspirarea conținutului scrisorii, Zoe leșină strigând rugător „Nene! nene!”. Apelativul folosit de Zoe în adresarea către Zaharia Trahanache se dorește a fi o dovadă de respect care contrastează comic cu imoralitatea soției. Trahanache, însă, îi răspunde afectuos, continuând același teatru, jucat și de Zoe, al unei onestități conjugale desăvârșite. Micile ironii la adresa infidelității soției scapără uneori, din cuvintele lui Trahanache, dar acestea poartă amprenta înțelegerii înțelepte a realității: „pentru mine să vie cineva să bănuiască pe Joița, ori pe amicul Fănică, totuna e... E un om cu care nu trăiesc de ieri de alaltăieri, trăiesc de opt ani, o jumătate de an după ce m-am însurat a doua oară. De opt ani trăim împreună ca frații (...)”. Scena VI a actului II, cu Zoe și Tipătescu protagoniști, prilejuiește din nou mostre de criză lacrimogenă din partea femeii. Acuzată de „lipsă de

„judecată” și neglijență de către Tipătescu, Zoe, plângând, își recunoaște spășită vina („Judecă-mă, Fănică, judecă-mă... (Plânge)”), dar îi cere amantului să o salveze, susținându-l pe Cațavencu, în caz contrar „Cum or să smulgă toți gazeta, cum or să mă sfâșie, cum or să răză!... (...) Ce vuiet! Ce scandal! ce cronică infernală! [...] să mor dacă voiești... pentru că după asta nu o să mai pot trăi.” Impresionat de durerea Zoei, Fănică îi propune o fugă romantică, însă efuziunea sentimentală a prefectului este brusc stopată de o Zoe care își revendică dreptul la poziția socială, prin soț și amant: „Ești nebun? dar Zaharia? dar poziția ta?” Invocând rușinea de care s-ar acoperi, Zoe se vede nevoită a se lupta cu ezitarea lui Tipătescu; obosită să joace rolul unei vulnerabile, femeii îi revine deodată întreaga energie: „și cu tine am să mă lupt din toate puterile, cu tine, om ingrat și fără inimă”. Devenit dintr-odată „piedica a mai grea” în calea războiului purtat de Zoe, Tipătescu se află acum în fața unei Zoe care preia, declarat și autoritar, controlul situației: „Îl sprijin eu, îl aleg eu... (...) Eu sunt pentru Cațavencu, bărbatul meu cu toate voturile lui trebuie să fie pentru Cațavencu. În sfârșit, cine luptă cu Cațavencu luptă cu mine...”. Un singur clișeu lingvistic are Zoe: „Sunt hotărâtă”, or fermitatea ei se dezvoltă acum ca atribut al versatilității: nu principiile politice sau sentimentele de dragoste îi dictează deciziile, pentru că Zoe cunoaște iubirea dar în două variante, iubirea de sine și de putere. Când își simte în pericol imaginea și statutul social se transformă într-o forță inexpugnabilă. Impunându-și decisiv hotărârea, Zoe îl îngenunchează pe Tipătescu: „În sfârșit, dacă vrei tu... fie!...”. Pe de altă parte, Cațavencu recunoaște superioritatea Zoei asupra tuturor: „Coana Joițica, mai cuminte ca toți, mă cheamă, și eu, politico, iată-mă, gata să-i sărut mâna cu respect... Mă rog, n-ai ce face: mâna care-ți dă mandatul!”

Calmată de acordul lui Tipătescu, Zoei i se „înfierbântă imaginația” (S. Cioculescu) din nou, când (după numirea lui Dandanache) nu reușește să-l găsească pe Cațavencu. Sigură pe răzbunarea acestuia, îl transformă pe Cațavencu într-un „monstru” terifiant care o duce în pragul nebuniei: „Ce strângere continuă de inimă! ce frică! ce tortură!... (...) mișelul, care s-a ascuns și ne pândește din întuneric (...)”. Ca disperarea Zoei să aibă o bază și mai

solidă, Caragiale apelează la comicul de situație, în speță cultivarea coincidenței: scrisoarea, datorită căreia este numit Dandanache, este tot un instrument de șantaj al unui triumfi amoros „de la centru”. Oripilată de gestul lui Dandanache, Zoe nu-și permite decât scurte malițiozități la adresa acestuia, conștientă că trebuie să-i cultive încrederea, ca viitor aliat politic. Când Cațavencu îi mărturisește distrus că a pierdut scrisoarea, în Zoe alternează răzbunarea cu disperarea: „A! ești un om pierdut! (...) acum te arestez eu și n-ai să scapi decât atunci când mi-oi găsi scrisoarea...” Recuperarea scrisorii de la Cetățeanul turmentat produce efuziuni de recunoștință din partea Zoei pentru cel căruia odinioară îi arăta doar dezgust: „ești un om admirabil, fără pereche (...) recunoștința mea”. Scenele finale ale ultimului act aduc în prim-plan o Zoe demnă și altruistă, care invocă pedeapsa divină pentru cel care i-a voit răul: „Eu sunt o femeie bună... am să ți-o dovedesc. Acum sunt fericită...” Rugată anterior de Tipătescu să fie „bărbată”, Zoe preia, fără menajamente, rolul de lider politic comandând tuturor și renunțând definitiv la teatrul ieftin și lacrimogen jucat: îi dictează autoritar lui Cațavencu ce are de făcut, iar acesta, umil, o ascultă supus, repetând, precum servilul Pristanda, cuvintele imperioase ale Zoei. Faptul că viitorul politic va fi decis tot de Zoe este evident din promisiunea îndreptată spre Cațavencu: „fii zelos, asta nu-i cea din urmă Cameră”. Toleranța Zoei față de Cațavencu nu provine dintr-un nobil sentiment al compasiunii creștine, ci din înțelegerea diplomată a serviciilor lui Cațavencu de pe urma cărora poate beneficia: în lumea coruptibilă și murdară a politicii pe care vrea să o conducă, Zoe are nevoie de un aliat perfid precum Cațavencu. Pe partea cealaltă status-quo-ul dorit rămâne nealterat: poziția și imaginea socială nealterate, ca și triumful amoros impenetrabil.

d. Modalitățile de caracterizare utilizate de către scriitor în conturarea profilului moral al Zoei sunt variate. Didascaliile ce o au în vedere pe Zoe surprind, în mod direct și ironic, parada patetică a femeii ce caută, cu orice preț, să-și impresioneze protectorii masculini pentru a o susține: „Zoe (începând să se jelească și căzându-i ca leșinată în brațe)”, „Zoe (înecată)”, „Zoe (zdrobită)”,

„Zoe (dezolată)” etc. Voluntarismul, ca trăsătură morală dominantă a Zoei, este relevat de către dramaturg în aceeași manieră directă a indicațiilor scenice, prin care este descrisă autentică Zoe: „(cu energie crescândă)”, „(hotărâtă)”, „(triumfătoare)”. Ambiția nelimitată a personajului care acumulează, în fapt, mai degrabă forța decizională a unui bărbat („Zoe, fii bărbată” îi cere Tipătescu) este evidențiată sugestiv și prin comicul onomastic: provenind din substantivul grecesc „zoé” (viață), numele protagonistei antrenează conotațiile energiei și dorinței de a izbândi în ceea ce-și propune. Modalitatea indirectă de caracterizare, comicul onomastic devine mai pregnant, în capul Zoei, prin utilizarea de către personaje a apelativului diminutival și popular abreviat „coana Joițica” ce o plasează discret, în categoria femeilor de moravuri ușoare. Cele mai concludente mijloace de realizare a caracterizării indirecte rămân, însă, comportamentul și dialogul, prin prisma relațiilor cu celelalte personaje: autoritară, la început, doar cu Pristanda („Du-te degrabă, într-un suflet, și să nu vii fără Cațavencu.”), în timp ce cu Tipătescu și Trahanache joacă rolul unei neajutorate („Sunt nenorocită, Fănică”), treptat, Zoe își aruncă masca femeii vulnerabile, adoptând tonul imperativ; pronumele personal „eu” devine obsesiv în discursul Zoei, demonstrând că pentru ea nimic nu contează decât imaginea, reputația proprie: „eu, care voi să scap, îl sprijin eu, îl aleg eu...” Aceeași autoritate absolută o manifestă, în final, față de Cațavencu, în momentul în care scrisoarea îi revine în posesie; acum, Zoe îmbină malițiozitatea cu asprimea, toleranța cu umilirea ex-șantajistului care se transformă într-un „Pristanda” perfect: „Zoe (râzând): Scoală-te, ești bărbat, nu ți-e rușine! (...) D-ta o să prezidezi bănchetul popular din grădina primăriei... Cațavencu: Prezidez... Zoe: O să chefuiești cu poporul... Caavencu: Chefuiesc (...) Zoe: Ne-am înțeles? Cațavencu: Da”. Smerit, dar plin de speranță, dată fiind promisiunea Zoei („fii zelos, asta nu-i cea din urmă Cameră!”), Cațavencu o caracterizează direct: „Madam, madam Trahanache, ești un înger...”. Aprecierile personajelor, ca modalitate de caracterizare directă a Zoei, sunt, însă, cu puternic conținut ironic: pentru Farfuridi, Zoe este „respectabila madam Trahanache” în condițiile în care aceasta este văzută ieșind de la rivalul politic, Cațavencu; pentru propriul soț,

Zoe este prea „simțitoare” și trebuie ferită de repercusiunile psihice ale șantajului; Cetățeanul turmentat o etichetează bonom „damă bună”, conotațiile epitetului angajând, din nou, imoralitatea femeii.

e. Personaje jucând într-un derizoriu „theatrum mundi”, eroii caragialești alcătuiesc un caleidoscop de figuri șocant de absurde prin bufoneria existențială pe care o practică. Chiar dacă procedeul lui Caragiale este caricatura, sursa de inspirație este reală: societatea umană decăzută și derutată. Intenția comicului caragialian nu a depășit limitele verosimilului prin crearea personajelor sale care generează ilaritatea cititorului tocmai pentru că sunt credibile în viciile lor. Aforismul bergsonian rezumă, astfel, esența comediei care s-a născut și a prosperat găsindu-și o inepuizabilă „muză” în tarele morale și comportamentale ale omului. Nici când vindecabile, pentru că definesc natura umană dintotdeauna, viciile omenești devin obiectivul criticii sarcastice și al râsului moralizator; însă, la Caragiale, „pulverizarea personalității” umane de care vorbea Eugen Ionescu devine premisa melancoliei (Tudor Vianu), a hipersensibilității dramaturgului care a receptat viața societății comic, dar și tragic deodată (S. Marian).

Drama

Act venețian, de Camil Petrescu

Alcătuiește un eseu în care să ilustrezi conceptul operațional de *dramă* prin referire la o operă studiată.

În elaborarea eseului vei avea în vedere următoarele repere:

- precizarea caracteristicilor dramei și exemplificarea acestora în textul ales;
- evidențierea relațiilor spațio-temporale, a tipurilor de conflicte, subiectul;
- prezentarea statutului personajelor (trăsături, tipologie), mijloace specifice de caracterizare;
- integrarea a cel puțin patru concepte operaționale din următoarea listă: act, conflict, dialog, scenă, tablou, didascalii;

e) Exprimă-ți opinia în legătură cu citatul următor: „Devenind «domestică», drama pătrunde în interiorul familiei și al existenței cotidiene, evocând conflictele sentimentale și morale elementare: «Tabloul fidel al acțiunilor omenești» (Beaumarchais), un «subiect patetic și moral, popular și decent, nici trivial, nici românesc, a cărui singularitate este să păstreze aerul cel mai natural, mai simplu și mai comun», «întregul patetic al accidentelor vieții obișnuite» (Marmontel). [...] Estetica acestei drame, integral adecvată noului public, va fi esențial «serioasă», anticalofilă.”

(Adrian Marino – *Dicționar de idei literare*)

a) Drama se poate defini ca o „piesă de teatru în care un conținut serios, uneori tragic, este prezentat într-o formă familiară, chiar comică, cuprinzând orice fel de personaje, sentimente, tonalități, spectatorul trecând de la lacrimi la râs.” (*Dicționar de termeni literari*, coord. Al. Săndulescu)

Subiectul dramei se metamorfozează în acțiune reprezentată scenic, cu rolul de a transmite mesajul artistic al autorului. Subiectul se poate constitui pe o structură clasică, urmărind momentele specifice, sau poate avea o structură modernă, în care se neglijează aspectul cronologic ori linearitatea. În aceste condiții, acțiunea se desfășoară în fața spectatorilor, într-un timp și într-un spațiu limitat, iar conflictul dramatic are diverse forme, conform speciei, evoluției subiectului și finalității acestuia. Textul dramatic însumează și didascaliile, indicații scenice raportate la decor, lumini, mișcare, mimică, gestică etc. Drama este structurată, de obicei, în acte, tablouri și scene.

Drama românească a evoluat începând cu secolul al XIX-lea, de la încercări obscure, la reușitele lui V. Alecsandri (*Despot-Vodă*, 1879), Bogdan Petriceicu Hasdeu (*Răzvan și Vidra*, 1867), și Barbu Ștefănescu Delavrancea. Perioada interbelică este cea care oferă valori dramatice deosebite prin creațiile lui Camil Petrescu, Lucian Blaga, Adrian Maniu, Vasile Voiculescu sau Mihail Sebastian.

Teatrul de după 1944 impune nume noi în drama românească; alături de Marin Sorescu s-a consacrat și Ion Băieșu, cunoscut, din păcate, mai ales ca autor de comedii.

b) Camil Petrescu este un caz unic în literatura română, în sensul că ideile sale teoretice se regăsesc într-un tot armonios, fie în romane, fie în drame, aspect surprins în mod sintetic de Ov. S. Crohmălniceanu: „Opera lui Camil Petrescu, oricât de variată ar părea la prima vedere, prezintă o excepțională unitate sub trei aspecte: a problematicii, a spiritului polemic în care e scrisă și a facturii artistice” (*Literatura română între cele două războaie mondiale*). Bun cunoscător al lui Bergson și Husserl, dramaturgul în discuție își afirmă nevoia de absolut prin toți eroii săi: Gelu Ruscanu năzuiește spre dreptatea absolută, Andrei Pietraru speră într-o iubire veșnică, în timp ce Pietro Gralla vede în soția sa, Alta, idealul de iubire. În aceeași pleiadă se înscrie Danton, dar și eroii romanelor sale, Ladima și Gheorghidiu. În fond, toți sunt dominați de idealuri utopice, de modele ireale, proprii oamenilor superiori.

Se poate afirma că piesa de teatru *Act venețian* dezvoltă o frază a lui Camil Petrescu: „Drama unui personaj de teatru este... chiar viața lui. Restul e neant.” (apud Marian Popa – *Camil Petrescu*). Piesa, scrisă într-un act în 1919, va căpăta forma finală, în trei acte, în 1945-1946, iar acțiunea plasată inițial în spațiul românesc, va fi transpusă în Veneția secolului al XVIII-lea, într-o epocă de exces și decadentă, când republica își trăia ultimele zile.

Subiectul acestei creații dramatice are nevoie de câteva personaje, căci autorul este mai puțin interesat de eveniment, lăsându-și eroii să evolueze în ample monologuri. Evenimentele se desfășoară într-un timp relativ scurt, aproximativ trei săptămâni, într-o Veneție care prețuiește petrecerile și luxul decadent. Spațiul scenic reprezintă „sala cea mare” a palatului Gralla și „interiorul unui chioșc izolat pe mare”. Așadar, în cazul acestui text relațiile spațio-temporale sunt bine precizate.

Pietro Gralla, fost corsar, ajuns proveditor prin proprii merite, trebuie să organizeze o bătălie împotriva turcilor și a piraților. Alta, soția sa, fiică a unui judecător, cu o existență agitată, a fost abandonată de Marcello Mariani pe care nu-l poate uita. Revăzându-l, îl cheamă într-un chioșc mai degrabă pentru a-și lămuri propriile sentimente, decât pentru a-și înșela soțul. Gralla este destituit pentru că în consiliul celor zece a arătat starea jalnică a flotei și se întoarce

jignit și umilit în chioșcul de pe mare. Într-un moment de panică Alta îl înjunghie. Urmarea acestei întâmplări este nebanuită: tânăra i se devotază, Cellino s-ar vrea ucenicul lui Gralla, în timp ce acesta din urmă îi dă dreptate lui Mariani, pregătindu-se de o călătorie care i-ar putea aduce propria clarificare.

Conflictul dramatic se conturează de la început și pare să rămână în sfera eticului: familia Gralla participă la reuniuni serioase, cu intelectuali adevărați, se îmbracă sobru, în timp ce toată aristocrația venețiană se întrece în baluri și afișând cu ostentație un comportament libertin. Pietro Gralla este marcat atât de trădarea consiliului și a bunului său prieten Elmo, cât și de Alta. De fapt, conflictul interior pornește de la propriile-i principii și reprezentări, atât în plan social și moral, cât și erotic, în totală neconcordanță cu realitatea. Idealurile sale se prăbușesc unul după altul, fără să-i aducă o clarificare cu sine și cu ceilalți. Singurul care-l susține necondiționat rămâne servitorul său, Nicola.

De fapt, numai Marcello Mariani, cuceritorul superficial și lipsit de inimă, își găsește un model de onoare în Gralla.

c) După cum s-a mai menționat, personajele dramei sunt puține, trăindu-și cu intensitate devenirea. Proveditorele Veneției, Pietro Gralla, cunoaște o ascensiune demnă de un personaj romantic: corsar, sclav la galere, cavaler de Malta, cu o sete de cultură remarcabilă pare să-și fi găsit liniștea alături de Alta, căreia îi oferă plăcerile spiritului, ignorând viața nobilimii venețiene. Soția sa accentuează calitățile lui Gralla: „Tu m-ai învățat să văd lucrurile pe care înainte nu le vedeam... Tu mi-ai descoperit această plăcere de a ști cauzele și legăturile...”.

Sigur pe sine, el pare împlinit pe toate planurile, ceea ce-i dă puterea de a-l ironiza nemilos pe Marcello Mariani: „Cu alte cuvinte dumneata ai titlul, dreptul de a porunci, dreptul de a răsplăti, avantaje de tot soiul, vei avea și onorurile în caz de biruință, dar în luptă nu vei fi cu oamenii dumitale, nu le vei simți fiorul [...]. Vei fi în ceasul acela fără seamăn, în cine știe ce alcov.” Pentru Gralla, Cellino este „prost ca un păun”, căutând plăceri meschine în existența lui de cicisbeo: „Legea plăcerii o vreau și eu, dar mă dezgustă micimea, precaritatea poftelor voastre...”

Alături de caracterizarea indirectă, un rol important îl are caracterizarea directă, realizată cu ajutorul didascalilor sau prin comunicări ale personajelor. De exemplu, Pietro „este un bărbat ca de patruzeci – patruzeci și cinci de ani, înalt, nas puternic, gura mare, nervozitate bărbătească, impulsiv. Dă o impresie de loialitate, de profundă și aspră bunătate, poruncitoare”. Autodefinindu-se, acesta afirmă cu nostalgie: „Eram foarte tânăr, nu împlinisem treizeci de ani...”, sau cu durere „Pricepe: dacă totul se prăbușește în mine azi, nu e pentru că am fost mințit sau înșelat, cum spuneai tu... ci fiindcă m-am înșelat... m-am înșelat singur, înțelegi?”. Despre Nicola afirmă: „Uite-te la el... Gol e frumos ca un cal arăpesc și miroase a ierburi marine...”

Singurul personaj care evoluează (în sensul dorit de autor) este Marcello Mariani, nobilul care deține toate privilegiile numai pentru că s-a născut cu un astfel de statut. Mândru de strămoșii lui, care au adus măreția Veneției, conducător al unui vas pe care nu-l cunoaște, el deține însă arta galanteriei, conducându-se după eticheta impusă de nobilime, iar erosul înseamnă un șir de experiențe pentru că: „Eu știu că femeia există totuși pe lume, și de aceea o caut... Dar mai știu că nu e într-o singură ființă, ci risipită în toate femeile... Trebuie s-o aduni, luând de la fiecare câte ceva, de la sute din sute de femei”. Deși intimidat de ironia de gheață a proveditorului, Cellino va răspunde la chemarea Altei, pe care în trecut o abandonase, consecvent ideii lui despre iubire și femeie. Totuși, după încercarea Altei de a-și ucide soțul, tânărul revine în casa Gralla cu altă optică de viață, făcându-și din Pietro un model demn de urmat: „Dorința mea cea mai îndrăzneată este să mă primiți ca pe un tânăr și ascultător învățacel...”.

Personajul feminin al piesei este Alta, fiica unui magistrat, devenită prostituată după ce fusese părăsită de Cellino, apoi actriță. Alături de Pietro ea descoperă alte plăceri ale vieții, învață să prețuiască sobrietatea, știința, filosofia. Reîntâlnirea cu Mariani trebuie explicată, în opinia noastră, prin nevoia feminină de a se simți dorită și inaccesibilă pentru cel care odinioară trădase. Alta este culpabilizată de Pietro, dar poate nu culpabilă, deoarece ea își afirmă sincer rațiunea de a trăi: „N-am vrut decât să dăruiesc... N-am vrut

decât să aduc bucurii...”. De altfel, Marian Popa în lucrarea sa *Camil Petrescu* conchide: „alta este eternul feminin, iubire pură, funcție variabilă și localizabilă. Ea este mereu contradictorie, dar sinceră în fiecare dintre actele ei, neconfruntate între ele.” (p. 122)

d) Personajele din *Act venețian* sunt dinamice, ele vădesc modificări sufletești profunde, evoluții neașteptate, care marchează conflictul dramei. De altfel, în definirea personalității lor Camil Petrescu utilizează didascaliile, aspect comentat de G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*: „Autorul își presară piesele cu note pentru actori și pentru regizori, cu ideea că cea mai mică greșeală de gust și de intonație distruge drama. Asta plictisește pe interpret, mai cu seamă că teatrul trăiește din mișcările sufletești exterioare, nicidecum din infinitezimal. Pentru cititor, luate ca parte integrantă din text, notele sunt excelente, fiind aici portrete și construcții de atmosferă, aici analize ale psihologiei de moment”.

e) Opera dramatică în discuție urmărește un moment din viața unei familii de nobili venețieni. Dar, spre deosebire de tragedie, personajele au o devenire, atât socială cât și psihologică. Autorul nu și idealizează personajele, acestea sunt puternic conturate de matricele substanțialiste. (Marian Popa, op. cit.)

Anticalofilia lui Camil Petrescu se regăsește și în teatrul său, de această dată mai puțin la nivelul expresiei literare, mai mult însă în trăirea personajelor care sunt sortite să greșească; este cazul lui Gralla, care, ca și Ștefan Gheorghidiu, își proiectează utopiile în ceilalți, eludând realitatea. (B. M. R.)

Caracterizarea unui personaj dintr-o dramă studiată

***Act venețian*, de Camil Petrescu**

Redactează un eseu de 2-4 pagini în care să evidențiezi trăsăturile unui personaj dintr-o dramă studiată.

În realizarea eseului vei avea în vedere următoarele repere:

- a) încadrarea personajului ales într-o categorie;
- b) evidențierea unor elemente specifice textului dramatic: subiect, conflict, relații spațio-temporale;
- c) problematica operei, semnificație și originalitate;

d) rolul personajului în cadrul conflictului, relația cu celelalte personaje;

e) modalități specifice de caracterizare.

a. Ceea ce rămâne demn de remarcat în dramaturgia lui Camil Petrescu este că toate piesele sale, cu excepția lui *Mitică Popescu*, prezintă un personaj masculin care împrumută concepțiile autorului în raport cu viața, nevoia sa de absolut: „Dacă absolutul este refuzat ca exterioritate, Camil îl acceptă ca ipoteză a interiorității în conștiință” (Marian Popa). Om de teatru complet, Camil Petrescu este interesat de un singur aspect, acela că „prin conștiința pură se realizează drama și conflictele dramatice” (Marian Popa), altfel spus, personajele nu mai sunt caractere, „adică previzibilități de comportament în funcție de o premisă dată pentru totdeauna, ci cazuri de conștiință” (Marian Popa), în buna tradiție a teatrului substanțialist. Așadar, autorul dramatic nu va mai pune accentul pe eveniment, ci va urmări o anumită situație/problemă de natură ideatică, fără rezolvare pentru personaj. Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor* caută dreptatea absolută, ignorându-și în fond, sentimentele și principiile. La fel de utopic pare și Andrei Pietraru, fiul de țărani care-și face un ideal din cucerirea Ioanei Boiu, descendenta unei familii de boieri, chiar dacă iubirea lui îi aduce ratarea în plan intelectual. Revoluționarul Danton, plin de contradicții, „un titan condamnat să fie titan” (Marian Popa) este și el un utopic. Deși sărac, susține proprietatea privată, luptă pentru sufragiul universal, e intransigent până la absurd: „Când patria e în primejdie e mai bine să condamnăm un nevinovat decât să scape cel periculos”. Aceeași concepție se regăsește și la Pietro Gralla, despre care Nicola afirmă: „Găseau că signor Pietro este prea aspru cu echipajul”, pentru că „nu admitea neascultarea”. Gralla însuși îi spune Altei: „Mi s-a întâmplat, când am atacat într-un an, ca marinarii care căutau prada prin oraș, să se îmbete și să nu execute ordinul de a veni pe corăbii. A trebuit să împușc zece inși drept pildă pentru ceilalți.”

b. Pietro Gralla este personajul principal al dramei *Act venețian*, (1945-1946). Acțiunea piesei, mai degrabă un nucleu narativ care favorizează dezbaterea, se petrece în Veneția, în secolul

al XVIII-lea, când republica decade, devenind un loc al plăcerilor ușoare și al corupției. Pe acest fundal apare familia Gralla, cultivând delicii spirituale și urmărind un cod etic ce pare desuet. Pietro a avut o existență tumultuoasă, ridicându-se prin calitățile sale, de la corsar la proveditor, comandant al flotei venețiene. Alta, soția lui, fiica unui judecător, devenise actriță după ce fusese sedusă de tânărul nobil Marcello Mariani. În casa lui Gralla femeia își regăsește echilibrul și împăcarea cu sine, învață să prețuiască filosofia și științele, își însușește alte norme morale. Deși își iubește soțul, revăzându-l pe Cellino, îl cheamă în turnul care înseamnă un loc de retragere pentru ea și Pietro. Nemulțumit de starea flotei, deziluzionat de prieteni, acesta se reîntoarce în turn, unde Alta încearcă să-l omoare, dintr-un impuls inexplicabil. Convalescența soțului o transformă într-o infirmieră plină de devotament, dar va fi părăsită de acesta, în timp ce Marcello descoperă simțul onoarei.

c. În jurul acestui subiect, apar o serie de conflicte, majoritatea cu rolul de a evidenția personalitatea lui Gralla, ale cărui idealuri se năruie unul după altul; el nu înțelege sistemul complicat de galanterie venețiană, căruia îi opune principul iubirii absolute. Nu acceptă dezastrul flotei și corupția marilor funcționari și este înlocuit în funcție cu cel mai bun prieten al său. Ultima lovitură, și cea mai dureroasă, vine din interior – trădarea Altei echivalează cu prăbușirea ultimei sale utopii – iubirea absolută. Păstrând proporțiile, Gralla seamănă cu Andrei Pietraru, din *Suflete tari*, dar și cu Ștefan Gheorghidiu, eroul romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, prin aceeași dorință de dragoste; dar, în timp ce primul ar vrea „să se ridice” la nivelul Ioanei Boiu, pe care o crede intangibilă și datorită căreia rămâne un anonim, cel de-al doilea „coboară” la înțelegerea Elei, administrându-i – în budoar – lungi tirade filosofice. Dar toți greșesc, pentru că cei trei bărbați nu s-au îndrăgostit de o femeie reală, ci de **proiecția** lor despre femeie. Un alt aspect care-i unește pe cei trei este **ideea**, pasiunea pentru cunoaștere: Ștefan Gheorghidiu studiază filosofia, Gralla e pasionat de dialogul cu savanții vremii (cunoaște **monada** lui Leibniz), Andrei Pietraru, deși ascuns între cărți, ca simplu bibliotecar, are o cultură vastă.

d. Totuși, dintre cele trei personaje masculine amintite mai sus, cel mai interesant rămâne Pietro Gralla, căruia autorul îi face o caracterizare sugestivă în indicațiile scenice din primul act: „Într-un jilț, Pietro, concentrat, judecă situația [...]. Pietro este un bărbat ca de patruzeci-patruzeci și cinci de ani, înalt, nas puternic, gura mare, nervozitate bărbătească, impulsiv. Dă o impresie de loialitate, de profundă și aspră bunătate, poruncitoare. Nici el, ca și Alta, nu poartă peruca epocii. Trecutul lui de fost sclav și pirat îi e acum întipărit pe față, care pare să fi fost angelică în adolescență. Are un fel de sinceritate moale în voce, rapidă, gândită, care încurajează uneori pe parteneri. O teribilă detentă nervoasă, spontană ca o hotărâre irevocabilă, face din el un om în luptă, copleșitor. Atunci privirea lui devine de oțel. Fața lui paralizează, prin paloarea ei însăși pe adversar. Pare mult mai mare la trup decât e, fiind proporționat și cu autoritate. Aparent foarte calm și echilibrat, dar numaidecât se ghicește în el o fierbere interioară fără egal. Gândește, lucid până și în clipele de febră.” Pornind cu aceste date generoase, personajul se înscrie, prin dialog, în trăsăturile deja anunțate. Astfel, prima scenă din *Act venețian*, pare una de tihnă casnică, dacă spectatorul/cititorul, n-ar afla imediat că Pietro, secondat de Nicola, proiectează planul unei bătălii navale. Pentru autor, este prilejul de a face o incursiune în trecutul lui Gralla, care-și rememorează ascensiunea – pirat, sclav, eliberat apoi, comandant de navă, conte și apoi proveditor. Servitorul său, Nicola, îl admiră necondiționat, accentuând câteva trăsături: bun conducător, plin de curaj dar și plin de precauție înaintea fiecărei lupte, Pietro rămâne neînduplecat în privința disciplinei: „**Nicola:** Fără motiv...Găseau că signor Gralla este prea aspru cu echipajul. Nu admitea neascultarea”. La rândul său, Gralla nu-l condamnă pe Nicola fiindcă și-a ucis soția infidelă, tocmai pentru că el consideră, ca și stăpânul său, că dragostea este preferință exclusivă. De altfel, Nicola pare un Pietro mai primitiv, dar la fel de intransigent.

e. Aceeași scenă de debut marchează și relația dintre Pietro și Alta, soția sa. Lângă el, tânăra femeie își regăsește echilibrul, își înalță spiritul și nutrește o admirație deplină față de acesta: „**Alta:**

Nu, nu, eu sunt cea câştigată... Tu m-ai învăţat să văd lucrurile pe care înainte nu le vedeam... [...] O asemenea inteligenţă face bine, ca soarele celor bolnavi. Azi sunt soţia ta şi lumea îmi pare alta..."

Apariţia lui Cellino pune în evidenţă alte trăsături morale ale personajului, dialogul însă are rolul unei false antiteze, deoarece scena finală îi va găsi pe cei doi bărbaţi îndoindu-se fiecare de sistemul său de valori şi dorind să înveţe de la celălalt. Duritatea lui Pietro în dialogul cu Marcello Mariani se explică printr-o diferenţă fundamentală: Gralla a **ajuns** conte, după o bogată experienţă de viaţă, titlul nobiliar venind în mod firesc, pentru calităţile sale, în timp ce Mariani s-a **născut** nobil. De aceea, Gralla îl consideră „prost ca un păun” pe comandantul fregatei Velocitta şi îi cere să semneze o scrisoare prin care să renunţe la comanda vasului şi la orice grad ofiţeresc. Pietro analizează şi condamnă şi viaţa pe care o duce cavalerul, existenţă care n-are nimic etic sau eroic. Dar Pietro se arată dezgustat, mai ales de legile iubirii veneţiene, în opoziţie cu propriu-i crez despre acest sentiment: „Astfel femeia este cheia naturii... toate tainele sunt rezumate în ea şi când un suflet de femeie ţi s-a deschis, ţi s-au deschis toate înţelesurile lumii..."

Cu toate că în actul al doilea Pietro apare numai în scena ultimă, este important de observat că în acest moment echilibrul personajului se destramă. Apariţia lui în chioşc reprezintă urmarea loviturilor din exterior, dintr-o Veneţie pentru care a luptat, menţinându-i faima. După inspecţia flotei, Gralla constată că în locul navelor de luptă „am primit nouă vase...mari şi late...nouă...lemn vechi...putred... Tunuri ruginite, pânze sfâşiate. Vechituri cumpărate pe apucate.”. În Consiliul celor zece îl pălmuieste pe proveditorul general care s-a dovedit „un ticălos”, de vreme ce flota, pentru care i s-au încredinţat bani, era ca şi inexistentă. Gestul lui, deşi motivat moral, are urmări grave: i se retrage comanda. Dar această nedreptate este urmată de o lovitură mai dureroasă, fiindcă cel mai bun prieten al său primeşte să preia funcţia. Deşi îndurerat, Pietro îi urează: „Îţi doresc izbândă, Elmo. Dar mai cu seamă îţi doresc prieteni aşa cum ţi-am fost eu ţie nu tu mie..."

Chioşcul în care se întoarce Pietro semnifică refugiul, locul plin de siguranţă şi iubire în care speră să-şi vindece suferinţa alături

de Alta. Însă tocmai de acolo vine și ultima lovitură: bănuiala că a fost înșelat de femeia iubită și încercarea acesteia de a-l înjunghia.

Cel de-al treilea act marchează schimbarea de concepție și de atitudine ale lui Pietro; răceala față de Alta nu trebuie înțeleasă numai în sensul unei superiorități revelate, ci și ca detașarea unui străin față de celălalt. Impulsivul Gralla, îndrăgostit în absolut de soția sa, se comportă acum cu un calm nefiresc fiindcă a descoperit că **monada** lui este o femeie ca oricare:

„**Pietro:** Dacă e vorba despre femeia care mi-a fost nevastă, pe care am iubit-o, e de prisos. Aceea e moartă de mult. E mai moartă decât dacă nu s-ar fi născut vreodată...”

Orgoliul de a iubi și de a fi iubit i-a indus lui Gralla o siguranță și un echilibru care, ca și la Gheorghidiu, se frâng o dată cu constatarea că s-a înșelat: „Am crezut în tine...Nu m-ai înșelat ci m-am înșelat... și asta rupe totul în mine azi...”

Coborât, prin jocul întâmplării, la realitate, Pietro devine uman, exprimându-și îndoielile:

„**Pietro** (rămâne mult pe gânduri, caută chinuit): Ascultă, e între noi o diferență de vârstă de 15 ani... (surâde stânjenit). Mă găsești un bărbat bătrân?...Sunt un om sfârșit pentru dragoste?”

De altfel, Alta crede – pe bună dreptate – că iubirea „e oarbă... nu judecă, nu cântărește cu mintea”, „este o vrajă”, în timp ce soțul ei consideră că „mintea trebuie să ne dicteze ceea ce e de iubit. Bucuriile adevărate ale dragostei sunt bucurii ale minții”.

Fiecare gest, atitudine, sentiment, se evidențiază cu ajutorul didascaliilor, extrem de generoase în indicații pentru jocul actorilor: („cu nesfârșită oboseală”, „iritat, dar măsurat în mânia lui”). Decepțiile acumulate îl fac să se îndoiască de propriul sistem de valori, motiv pentru care comportamentul său față de Cellino se modifică în mod evident. Tânărul Mariani a descoperit onoarea, exprimându-și admirația pentru Pietro: „Cellino – Dorința mea cea mai îndrăzneată este să mă primiți ca pe un tânăr și ascultător învățacel...”.

Gralla, însă, îl consideră pe acesta un maestru al iubirii care îi scuză, plin de tact, comportamentul („Ați trăit prea mult pe mare și nu ați avut de unde cunoaște femeile, asta e tot...”) și își expune

propria concepție despre dragoste și femeie: „Eu știu că femeia ideală există totuși pe lume și de aceea o caut... Dar mai știu că nu e într-o singură ființă, ci e risipită în toate femeile... Trebuie s-o aduni, luând de la fiecare câte ceva, de la sute și sute de femei.” Plecarea lui Pietro nu trebuie considerată hotărârea unui învins, ci, mai degrabă momentul de limpezire, necesar unei regenerări sufletești.

Bine motivat din punct de vedere scenic, personajul nu e credibil tocmai pentru suma de virtuți pe care o etalează; de-abia în actul al treilea, măcinat de jocul hazardului, Gralla se umanizează prin suferință. (B.M.R.)



CUPRINS

SUBIECTE DE LA PROBA ORALĂ 7

Relația dintre instanțele comunicării narative (<i>Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război</i> , de Camil Petrescu).....	7
Perspectiva narativă – narator omniscient (<i>Baltagul</i> , de Mihail Sadoveanu)	10
Ilustrarea conceptului de narator (<i>Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război</i> , de Camil Petrescu).....	13
Construcția subiectului într-o nuvelă psihologică (<i>Moara cu noroc</i> , de Ioan Slavici).....	17
Construcția discursului narativ dintr-o nuvelă fantastică (<i>La țigănci</i> , de Mircea Eliade)	20
Tipuri de personaje într-o operă literară studiată, aparținând prozei realiste (<i>Enigma Otiliei</i> , de G. Călinescu).....	23
Relația realitate-ficțiune prin referire la un text narativ studiat (<i>Alexandru Lăpușneanul</i> , de Costache Negruzzi)	33
Particularitățile de limbaj ale prozei narative (<i>Povestea lui Harap-Alb</i> , de Ion Creangă).....	37
Particularitățile de structură a unui text narativ studiat (<i>Ion</i> , de Liviu Rebreanu)	43
Comicul (<i>O scrisoare pierdută</i> , de I. L. Caragiale).....	47
Limbajul - modalitate de caracterizare a personajelor într-o comedie (<i>O scrisoare pierdută</i> , de I. L. Caragiale)	50
Construcția subiectului într-un text dramatic (<i>O scrisoare pierdută</i> , de I. L. Caragiale).....	53

ESEURI 57

Trăsăturile prozei romantice (<i>Sărmanul Dionis</i> , de M. Eminescu) ..	57
Trăsăturile prozei realiste (<i>Ion</i> , de Liviu Rebreanu).....	66

Caracterizarea unui personaj dintr-o operă literară aparținând realismului (<i>Ion</i> , de Liviu Rebreanu)	72
Trăsăturile prozei fantastice (<i>Sărmanul Dionis</i> , de Mihai Eminescu)	78
Basmul cult (<i>Povestea lui Harap-Alb</i> , de Ion Creangă)	89
Caracterizarea personajului dintr-un basm cult (<i>Povestea lui Harap-Alb</i> , de Ion Creangă)	97
Povestirea (<i>Fântâna dintre ploi</i> , de Mihail Sadoveanu)	103
Nuvela istorică (<i>Alexandru Lăpușneanul</i> , de Costache Negruzzi)	112
Caracterizarea personajului dintr-o nuvelă istorică studiată (<i>Alexandru Lăpușneanul</i> , de Costache Negruzzi)	118
Nuvela fantastică (<i>La țigănci</i> , de Mircea Eliade)	126
Caracterizarea personajului principal dintr-o nuvelă fantastică studiată (<i>La țigănci</i> , de Mircea Eliade)	141
Nuvela psihologică (<i>Moara cu noroc</i> , de Ioan Slavici)	149
Caracterizarea personajului principal dintr-o nuvelă psihologică studiată (<i>Moara cu noroc</i> , de Ioan Slavici)	154
Nuvela psihologică (<i>În vreme de război</i> , de I.L. Caragiale)	161
Particularitățile romanului subiectiv (<i>Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război</i> , de Camil Petrescu)	166
Caracterizarea unui personaj dintr-un roman modern (Ștefan Gheorghidiu din <i>Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război</i> , de Camil Petrescu)	179
Trăsăturile prozei ilustrate într-un roman studiat (<i>Enigma Otiliei</i> , de G. Călinescu)	187
Modalități de caracterizare a personajului într-un roman studiat - perioada de după al doilea război mondial (<i>Moromeții</i> , de Marin Preda)	196
Comedia (<i>O scrisoare pierdută</i> , de I. L. Caragiale)	204
Caracterizarea unui personaj dintr-o comedie studiată (<i>O scrisoare pierdută</i> , de I. L. Caragiale)	211
Drama (<i>Act venețian</i> , de Camil Petrescu)	220
Caracterizarea unui personaj dintr-o dramă studiată (<i>Act venețian</i> , de Camil Petrescu)	225

DramArt XXI

DIDACTICA. SERIA ORDONATĂ DE PROF. CONST. C. BOSTAN

Bacalaureatul nu este numai o probă a elevilor! Este și a profesorilor care trăiesc în fiecare an emoțiile tinerilor pe care i-au îndrumat, de aceea volumul nostru vrea să fie o certitudine a celor care îl vor parcurge că examenul lor va fi un succes.

Așadar,

SUCCES!

Autori

ISBN: 973-7687-01-9



Scanned with OKEN Scanner